目　　录

前言

世界上到底是先有歌唱家，还是先有歌剧，这个问题绝不会像“先有鸡蛋还是先有鸡”那么难以澄清。作曲家们之所以要写歌剧，恐怕总得有人能唱，他们才会去写的。因此，歌唱家先于歌剧而存在，应该是没有什么疑问的了。由此就形成了声乐与歌剧相辅相成、相互促进的发展过程。这个过程大体是这样的：开始是作曲家要根据歌唱家的嗓音条件和特点去写曲子；随着时间的推移，不同时代、不同民族的作曲家的不同个性开始发挥作用了。他们创作出来的声乐作品具有他们个人的风格与特色，这个时候的歌唱家就要适应作曲家的不同风格与特色，而不断地调整和改进自己的歌唱方法，从而促使歌唱技巧和声乐训练方式日益完善化和系统化。这种完善化和系统化的歌唱艺术就是众所周知的“美声”唱法（bel canto）。

“美声”唱法是17世纪产生于意大利的一种歌唱方法。它以音色优美、发声自如、音与音连接平滑匀净、花腔装饰乐句华丽灵巧为其特点，过去人们对“美声”唱法存有误解，即认为它“只重声音的美而不重情感的表达”，实际上这个歌唱学派是通过

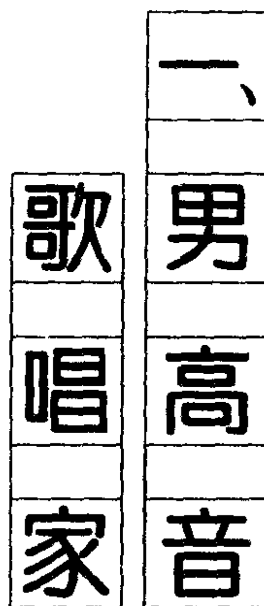
技巧高超的华美旋律来表现千姿百态的人的复杂多变的感情和性格的。几个世纪以来，“美声”唱法作为人类声乐发展的高峰而享有世界声誉。

早期的西欧歌剧舞台是不允许女性登台表演的，因而当时歌剧中的许多角色大多是由阉人歌手来承担的，阉人歌手可以使用轻巧的头声和假声来演唱，能唱得很高而且轻松愉快。

19 世纪初，罗西尼、唐尼采蒂、贝利尼三位大师开创了“美声学派的新时期”，也即是没有阉人歌手的“美声学派的黄金时期”。这个时期亦奠定了男唱男角、女唱女角的正常演唱风气。女声的花腔技巧获得了长足的发展，而男声歌唱则出现了更加男性化的趋势，产生了戏剧性男高音歌手，这种类型的歌手增加了声音的力度与气势，但又不失古典的柔美与抒情。直到 19 世纪中、后期，以威尔弟和真实主义歌剧作曲家为代表，进一步发展了“美声”歌唱传统，创造了更加铿锵有力、饱满而集中的“辉煌唱法”，并由此而产生了以卡鲁索为代表的新型的“威尔弟——普契尼式歌唱家”，而且直接促成了 20 世纪“美声学派”的巨大发展。

与此同时，“美声”唱法也跨出了意大利国界而与欧洲其他国家和民族的歌唱传统相结合，逐渐形成了西班牙、法国、德国、俄罗斯等风格各异的歌唱学派，共同为“美声”唱法的繁荣做出了贡献。

需要指出的是，上个世纪的绝大多数的声乐家们的歌声由于当时没有录音技术而未能保存下来。自录音技术发明以来，卡鲁索是第一个利用这种先进设备的歌唱大师。因此，本书的有关介绍，就从卡鲁索开始……



恩里科·卡鲁索

在人类声乐艺术史上，每个时代都有鹤立鸡群、独领风骚的一代“歌王”，但超越于所有时代的“歌王”却只有一个，他就是举世闻名的意大利男高音歌唱大师——**恩里科·卡鲁索**。中外音乐辞书无不将其列入众多歌唱家之首位。《华盛顿邮报》评出的千年风云人物中，把卡鲁索评为“千年最伟大的歌唱家”。

卡鲁索于1873年2月23日出生在意大利南部、地中海的拿坡里城。这个地方风景秀丽，阳光充足，生活在这里的人们热爱唱歌，他们当中出现了不少有才华的歌唱家。

卡鲁索幼年时家境贫困，他的父亲在一个小工厂里做工；他的母亲生了21个孩子，卡鲁索是第18个。

卡鲁索从小就爱唱歌，9 岁时参加了教堂的合唱队。可他没钱上音乐学院去接受正规的音乐教育。当他 19 岁时曾去求教于当地很有名望的声乐大师威尔琴时遭到了冷遇，后者认为他的音色不好，不同意他正式入学，但允许他旁听。一年以后，威尔琴发现卡鲁索仍在耐心地旁听着，他被卡鲁索顽强求学的决心所感动，他决定培养这个年轻人了。

青年时期的卡鲁索身体瘦小，音域很窄，没有高音，因此威尔琴规定他学男中音，并且小心翼翼地限制他只唱些抒情曲目，当时这位大师决没有预料到他的这位学生将成为世界上声音最雄壮、宏亮的歌唱家。1895 年，22 岁的卡鲁索在家乡的剧院以男中音首次登台，演唱了古诺的歌剧《浮士德》，但演出并不太成功。卡鲁索认为自己不适合唱男中音，他相信自己有能力扩展音域而成为一名男高音歌手。于是，他开始刻苦锻炼，调整声区，从实践中改进演唱方式。经过一段时间，他的音量逐渐增加，音色更圆润、丰满，高音也变得结实、稳定了。

1898 年，卡鲁索作为男高音在焦尔达诺的歌剧《费多拉》中饰演了主角罗莱斯。此后开始在欧洲各地巡回演出，颇受好评。

卡鲁索真正享有世界声誉是在 1902 年。这一年，他在蒙特卡罗与世界著名女高音梅尔巴同台演唱了普契尼的杰作《艺术家的生涯》，他饰演诗人鲁道夫。一曲《冰凉的小手》倾倒了在场的所有观众。从此开始了他辉煌的歌唱生涯。

同年，卡鲁索在伦敦科文特花园皇家歌剧院演唱了威尔弟的名作《弄臣》，取得了轰动性的效果和反响，被报界称为“不朽的男高音歌唱家”。1903 年，卡鲁索来到美国纽约大都会歌剧院，从此以大都会为基地演唱了 18 年，直到逝世。

卡鲁索还是世界上第一个灌制唱片的歌唱家。他最早的录音是 1902 年 4 月 11 日下午在米兰德斯旅馆进行的，几个小时之内

他演唱了10首歌曲并完成了录音工作，这是留声机发明史上最重要的插曲之一。它对当时还不到30岁的年轻的男高音歌手的艺术生涯来说是非常重要的。这个超凡的成就很快使他名扬四海。留声机公司的代理经理弗里德·盖斯伯格回忆说："1902年3月，卡鲁索在斯卡拉歌剧院演出，我完全被他那扣人心弦的歌声迷住了。所以我力邀他与我签录音合同。事实证明，我们的合作取得了爆炸性的成功。"卡鲁索第一张唱片的质量有力地推动了留声机作为一种正规音乐媒介地位的确立。在前无线电时代，单面的红蜡的唱片使卡鲁索的声音得到了广泛的传播，甚至那些远离其巡回演出路线的人们也能欣赏到。卡鲁索去世70多年后，他的名字仍然家喻户晓，并仍然是我们称为歌剧黄金时代——一个群星灿烂的音乐时代的象征。

卡鲁索一生演唱了50多部歌剧，担任过67个不同的男高音角色。在纽约的十年内即演唱过600多场。他的记忆力也是相当惊人的，随时就能唱的曲目有500多首。

可以肯定地说，从声乐技术和演出效果来看，在男高音这一领域中，卡鲁索达到了有史以来的最高峰。他的声音宏亮、热情而辉煌，同时又不失柔润、甜美的音色。他的分句法极为完美，再长的乐句也能唱得从容自如，他可以轻而易举地完成那些高难度的唱段，吐字清晰、音色丰富。内在的音乐天赋和绝妙的演唱使他在舞台上总是光彩夺目。

卡鲁索夸张的、快速的音乐节奏和呜咽的唱法从现代的欣赏角度来看，可能不太适合现代观众的口味，但卡鲁索却是真正反映了他那个时代流行的审美观，特别是意大利的圣乐风格。

对卡鲁索同时代的人来讲，他演唱的《奥赛罗》中的唱段，为那些未在舞台上饰演过这一角色的男高音们提供了一个非常诱人的演唱标准。在著名的二重唱中，卡鲁索在中声区的的浑厚、丰

满，完美地表达了威尔弟剧中摩尔人的形象特征。如果人们想在所有卡鲁索演唱的威尔弟歌剧的录音中选择一首，毫无疑问，1912年录制的、卡鲁索与其他两位歌唱家共同演唱的《伦巴底人》中的三重唱应是首选。他在这个唱段的高潮即那个雄壮的高音B的处理上，并没有按照威尔第的原谱去唱，但他独特的解释得到了观众的认可。

卡鲁索的歌唱艺术的最突出之处在于他的呼吸技术。他的伴奏者福契多在《卡鲁索的歌唱艺术》一书中说，卡鲁索应用的是两肋——横膈膜的连合呼吸法。这种呼吸方法被意大利美声学派的声乐大师们认为是人最自然的呼吸法，他们认为要能很好地掌握歌唱的呼吸技术，不仅仅是肌肉上的控制，而且还要与词义相结合，全神贯注地来执行肌肉的控制。

“美声”的特点之一就是歌唱中的连音。卡鲁索所唱的连音好像每一个音与第二个音都连得似乎溶化在一起了。他在小音程的进行中所使用的连音同他在大音程中，或者在同一个音上所进行的连音都是一样的听不出任何缺点。这是他在音调中所做到的连音。在发声方面每个字母与字母之间他所掌握的连音，都是非常奇妙的，那就是每个字母改变到第二个字母时，进行得非常圆润，亦好像是天衣无缝，他用字音起调时，发声很柔软，可是却很有力量，他从来不让子音尖锐化而影响到母音。卡鲁索唱歌时口腔各部肢肉保持着自然、松弛的状态。由于这一点，配合了他完整的呼吸技术，因此才能尽量使用不同的共鸣达到多样化的音色。无论在最朴实的民歌，还是在歌剧的咏叹调中，当音乐转调的时候，他的声音都能符合于音乐和声的泛音，极细致地转变。

单音强弱变化是美声歌唱中的一项很重要的技术。卡鲁索能够从一个最弱的音量出发唱到最强的音量，然后往返数次，这实在是很少有歌唱家能够做得到的。

卡鲁索青年时期的音域不宽，威尔琴大师又十分谨慎，始终把他限制在抒情性曲目范围内去训练。可是当他在米兰（1896年前后）的时候，在隆巴尔迪大师的指导下，逐渐向戏剧性男高音发展。所以在他跨上世界歌剧舞台时，他既是抒情的，也是戏剧性的男高音。在这个时期，他的音域不但很广，而且已经能达到全部音域的统一。所以从他的歌声中我们是听不出人的声音是有不同的音域的，卡鲁索的声带保健医生马腊费奥迪指出："卡鲁索不是男高音、也不是男中音或男低音，而是三者混合的歌唱家。他有个使人听不出学院派的传统声区分类和不受音域范围限制的嗓子。他用他那同样富丽色彩的男声，从他音域内的最低音一直唱到最高音，克服了人声的各种难度，而总是饱含着深情、温柔、圆润，同时又具有威力。他的声音是一股金子般的流水。"

从纯粹的发声功能上讲，卡鲁索是个奇迹。且不说他其他方面的优点，单指他声音本身的力量和美，很多年来一直使人不解。当他对着钢琴弦呼气，使它们发出声音，而且窗子上的玻璃也都震得碎裂时，人们简直不敢相信自己的眼睛和耳朵。

卡鲁索生就一副中等身材，他有很宽的肩和球状的胸。在一米的距离上他可以把音量加强到歌唱家们不能达到的140分贝。他的强音使得他的同台演员不得不和他保持一个距离。在他之后的男高音中，只有莫纳柯的音量多少能够望其项背。

此外，卡鲁索能够最大限度地收缩内壁肌，同时仍能保持喉头处于最低位置上，从而把声襞最大限度地拉长。这是卡鲁索在声乐功能上独有的绝技（这是声望仅次于他的男高音贝尼亚米诺·吉里所从未掌握的技术，尽管两人在声乐的行为上有许多相似之处）。气息压力虽然可怕，但卡鲁索仍能通过纯"技巧"而保持喉咙绝对放松，从不死板僵硬。这一点确实是惊人的绝招，堪称声乐史上绝无仅有的奇迹。

从演唱曲目范围来看，许多歌唱家因在一个局限的范围内的精采演唱，或因扮演某个角色成功而名垂青史，但卡鲁索演唱的曲目却非常广泛，包括意大利和法国的几乎所有著名的歌剧，从抒情到戏剧性曲目，从最轻巧的奈莫利诺到最壮实的奥赛罗（只录过后一角色的唱片），他都能唱。他演唱了普契尼、玛斯卡尼、莱昂卡瓦洛、焦尔达诺与契雷亚写的真实主义歌剧，他也唱较老的剧目，如《预言家》、《非洲女》、《新教徒》、《威廉·退尔》、《浮士德》等，当然最主要的还是威尔弟的作品。

在意大利的男高音中，他是塔马诺与德·路西亚的继承者，但他与他们不同，他比塔马诺更抒情，比德·路西亚更直率，他与他们的共同点是演唱时强烈，动人心弦，这是一切意大利歌唱家的共同特点。比较而言，路西亚的唱法是比卡鲁索更老式的一种唱法，他有着明显的颤音，并常用混声、头声与假声，与丰富响亮的高音形成对比。卡鲁索很少运用这种对比的手法。塔马诺的唱法与卡鲁索相比也显得较为原始，所以当代男高音歌王帕瓦罗蒂认为："卡鲁索是当时所有男高音歌唱家中最现代的。他是现代男高音的发明者。"

与卡鲁索同时代的意大利男高音中只有亚历山德罗·庞契和乔万尼·泽那泰洛在有限的曲目范围内近似于卡鲁索。但无论具有什么长处的男高音，他们在卡鲁索面前都会黯然失色。卡鲁索具备了歌唱家的一切条件，并学会了演员的主要技巧。虽然他的声音雄浑厚重，却有着惊人的灵敏。他具有漂亮的高音，但他从来不是只唱高音的歌唱家。他有着深刻的音乐感，有着拿坡里人天赋的音乐表现力。卡鲁索说："我唱的时候从来不想歌唱技术，我的舌头，我的嘴等等，我完全集中于歌词的意义。"马腊费奥迪指出："心理的资质给予卡鲁索富于感情的声音是无与伦比的，它们依存于有把握的正确的发声方法中。这就给卡鲁索提供了有利

的条件，使他以他的全部精力用于歌唱的每个细节，并将其声音的美极为自然地溶合在思想感情之中。”

确实如此。对卡鲁索来说，歌唱是一种乐趣，而不是为了追求某种效果而做的技巧挣扎。因而，观众喜爱他扮演的各个不同的角色。他的思想不会去为了思考音的高低而受到束缚，而永远是随着音乐和歌词去发挥他的演唱。

卡鲁索是美声学派中第一个起来废除常规的人。他拒绝屈服于使歌词成为音的奴隶的传统唱法，他歌唱文字本身的含意，表达它们的感情和意义。他听从心灵的支配超过技巧对他的影响，他的感情是他歌唱的唯一导师。

人的嗓音是由人间喜怒哀乐等色彩表达出来的，是一个乐器的发音所无法表现的。人间哀婉动人的情绪是卡鲁索的魔力，他那歌声，穿透到所有幸运地听到的人的心灵深处。当代男高音歌王帕瓦罗蒂对卡鲁索的评价颇具总结性质，他说：“卡鲁索确实是楷模，所有的男高音都应当以他为师。他的声音举世无双。他一直保持了清澈而圆润的音色。不仅如此，他那非凡的乐句处理和令人难以置信的音乐激情使他比任何人都能接触到音乐的真谛，任何人都不能同他相提并论。”

卡鲁索 1921 年 8 月 2 日在索莲托逝世，享年 48 岁。

推荐唱片：

《卡鲁索全集》　　RCA 217010（12CD）

《卡鲁索演唱的歌剧和民歌》

唱片号：EMI CDH 7610462

《卡鲁索演唱的威尔弟咏叹调》

唱片号：RCA VICTOR 09026-61242-2

贝尼亚米诺·吉里

在本世纪初被人们公认的三大男高音歌唱家是恩里科·卡鲁索、贝尼亚米诺·吉里和蒂托·斯基帕，他们都是意大利人。而自卡鲁索 1921 年逝世以后到第二次世界大战结束的 20 多年里，吉里则被公认为是世界第一男高音。虽然一些报刊或唱片公司总是喜欢推出什么三大男高音或十大男高音之类，但吉里事实上是鹤立鸡群的。不仅如此，二战以后出现的绝大多数的世界级男高音歌手,都是沿着吉里开创的声乐道路发展着自己的歌唱事业的。

贝尼亚米诺·吉里 1890 年 3 月 20 日出生于意大利的一个小镇雷卡纳蒂，父亲是个鞋匠，家境很穷。

吉里自幼喜欢唱歌，而且嗓音十分甜美圆润。他家离雷卡纳蒂的大教堂很近，从 6 岁时，他就经常爬上钟楼的顶端放声歌唱。后来教堂的主教发现教堂周围总围站着许多人,当他去询问时,这些人都说:“我们是来听教堂顶上的金丝鸟歌唱的。”

吉里 7 岁时，教堂的风琴师克维里诺·拉查里尼向他的父母提出建议，把他送到“歌唱学校”去。这是拉查里尼为教堂创建的一个童声合唱队。吉里回忆说:“我们的曲目是综合的，其中有罗西尼和古诺的宗教音乐。”演唱这些声乐作品为吉里树立端庄、

纯正的歌唱风格打下了深厚的基础。

不久，吉里结识了一位音乐教师西里瓦诺·巴苔利。后者介绍他到音乐学校的乐队去吹萨克斯管。乐队演奏的曲目几乎全是歌剧中的咏叹调和序曲，这是吉里对歌剧音乐的最初的接触。

吉里第一次登台是一件非常有趣的事情。当时有一个大学的学生们准备排演一部小歌剧，他们邀请吉里在剧中唱一个女高音角色。吉里成名以后还多次提到这件事，他说："有哪个男高音会严肃而坚决地宣称他首次登台唱的是女高音？而我却敢这样承认。"

初次登台简直是一次辉煌的胜利，观众们疯狂地鼓掌喝彩，所有的人都说能取得这样好的成绩主要应归功于吉里的参加。

吉里17岁时，为了成为一名真正的歌唱家，他来到罗马。他的哥哥把他介绍给一位教声乐的教授斯苔法尼，当他听吉里唱了几首歌曲后激动地对吉里的哥哥说道："你知道吗？我怎么也没想到听到这样的声音！你弟弟是抒情男高音，音色惊人的美。要是不培养这样的声音简直是犯罪！"

吉里在斯苔法尼那里学习了两个多月后又结识了一位女教师勃努琪，这位女士很善于启发学生的领悟力。她努力使吉里认识到，所有的嗓音都是不同的，而对每一种嗓音都应有特殊的处理办法，她并不企图强加给吉里某种规则或训练方式，她力图使吉里更多地服从自己的本能、自己的声音。吉里感觉受益很大。

吉里的声乐素质每提高一个档次就能遇到一位水平更高的声乐专家，这似乎是命运有意安排的，他又认识了当时著名男高音歌唱家阿列桑德罗·伯恩契。后者为他请了著名的马尔蒂诺教授。可是吉里跟他学了几个月就不得不去服兵役了。

退役以后，吉里经人介绍去圣切齐丽雅音乐学校参加入学考试，共有17位竞争者。吉里选唱了弗洛托的歌剧《玛尔塔》和威尔弟的《露易莎·米勒》中的咏叹调，并以《梅菲斯托夫》中的

《我已处于绝境》一曲做结束。他对自己的表现充满信心。但是他没有料到：要考弹钢琴。他无奈地向主考官表示自己除了会吹萨克斯管之外不会别的乐器。

吉里几乎不抱希望了，他觉得失败已成定局，他甚至不打算继续等考试结果了。然而，宣布结果那天，院长法里基教授的一席话令他既震惊又高兴，院长郑重地宣布说："候选人贝尼亚米诺·吉里，来参加考试，对钢琴没有起码的知识，不会弹。我们全都清楚地知道，任何人对钢琴没有了解，是不可能被录取到学院的，但是上面提到的这位候选人的声乐和表演能力给考试委员会很强烈的印象，因此委员会决定把他作为一次例外。"院长最后宣布："贝尼亚米诺·吉里取得比赛的第一名，并授予他助学金每月60里拉。"

吉里从此开始了正规的学院学习，他的老师是杰出的男中音歌唱家安东尼奥·柯托尼。吉里说："我认为能够做柯托尼的学生是一个最大的幸福。他是一位伟大的演员。"

柯托尼在教了他一个时期后认为，如果他想取得更高的成就，就必须转到恩里科·罗扎蒂大师的班上去。后者不仅培养和造就了吉里，而且在20世纪50年代又向世界推出了另一位伟大的男高音歌手马里奥·兰扎。

在3年的学院学习中，吉里一直师从罗扎蒂大师。可以说，吉里能够成为世界最伟大的男高音歌手主要得益于罗扎蒂。当时吉里习惯于用全部的呼吸，用肺活量的全部力气去歌唱，这使他的声音缺乏灵活，唱高音也很费力。正是罗扎蒂发现了他的弱点，他帮助吉里加强转换音区的能力，教他体会均匀。同时他让吉里暂时放下歌剧曲目，把注意力集中于17、18世纪的一些优美的曲目上；吉里因此学会了大量这类轻巧的声乐曲目，掌握了古典美声的高超的"半声"技巧，使他天赋的华美音色更加灵巧和富于弹性。

1914年吉里在毕业考试中以男高音第一名结束了在学院的学习生活。罗扎蒂大师对他说："现在，你可以勇敢地面对命运女神了。"

毕业以后，罗扎蒂大师建议吉里去参加1915年7月在帕尔玛举行的国际歌唱家比赛，比赛将要展示和奖励新的声乐天才。吉里参加了这次比赛，当时来参赛的有32位男高音歌手。评委会成员一连3个星期，每天9个小时坐在音乐学院的音乐会大厅里，每个参赛歌手都必须唱3个歌剧片段。吉里选唱了雷哈尔的歌剧《西古尔德》中的咏叹调，威尔弟的《茶花女》中最后一场和梅耶贝尔的《非洲女》中的《啊，天堂》。

比赛结果公布了，吉里被称为是"新发现"，评委会认为"我们终于找到了一位真正的男高音"。

各地的歌剧院经理纷纷打电话给吉里，邀请他签定演出合同。结果，维罗纳的索查列歌剧院在竞争中获胜，吉里同意选择这个歌剧院作为自己首次的登台，演出彭奇埃利的歌剧《歌女》中的男高音主角恩佐。

1876年首次在米兰上演的《歌女》属于古老的意大利学派的作品，其特点就是在歌剧中提供尽可能多的咏叹调，以使歌手能够充分发挥演唱技能。但是这部歌剧在某种意义上说是意大利歌剧历史中的一个界石，它的节奏比当时习惯用的要快，乐队部分更精确，而且比较注重舞台效果，宣叙调和咏叹调的旧形式在其中都有一种新的力量。吉里认为："恩佐的唱段对初登舞台的新歌手是非常理想的。因为它不特别困难，但却又给予歌手很大的可能来展示声音。虽然《歌女》的音乐并没有什么独特性，但无疑，这仍然是一部为演唱而写的歌剧。"

第二幕中的一首著名的咏叹调《天空和海洋》对男高音来说是一个试金石，如果把这首曲目唱好，则歌唱家在整部歌剧中的

成功就有了保证。

吉里的首演大获成功，观众和乐评界都承认：又一位男高音新星升起了。但是在首演中，当唱到《天空和海洋》的最后一句时，吉里没敢唱出应有的降B，有些挑剔的人议论说："吉里是不错，但他的条件还是相当有限的，他唱不出降B。"

吉里则认为主要是初次登台自己有些紧张，事实上他完全有能力处理这个结束句。在第三天的演出中，吉里全身心地唱出了这个降B，全场爆发出雷鸣般的掌声，听众从椅子上跳起来，要求再唱一遍……

吉里的成功使他的知名度陡然上升，伟大的歌剧指挥大师图里奥·赛拉芬特意邀请吉里在卡尔洛·费切尼歌剧院主演玛斯涅的歌剧《曼侬》。费切尼歌剧院是意大利6个最大的剧院之一，能在这里演出对一个新歌手来说是非常难得的机遇。要知道，当时全国各大歌剧院有不下300位有经验的男高音歌唱家。

吉里的演唱再一次引起轰动。不久，巴勒摩的玛西莫歌剧院又邀请他演唱普契尼的《托斯卡》。吉里说道："《托斯卡》是我第一次接触到普契尼的音乐。后来我被认为是他的作品的主要演唱者。这是非常正确的。我始终认为他的一些歌剧咏叹调最适合我的嗓子。"

此后，吉里又应赛拉芬之邀在波仑亚歌剧院演唱了博依托的歌剧《梅菲斯托夫》，这是一部富于理性的作品，从精神上说更接近歌德的创作思想。剧中的唱段有许多技术上的难点。男高音要根据主角浮士德生活中的三个不同时期变换声音的色彩。两首主要的男高音咏叹调《在田间，在草原上》和《我已处于绝境》是男高音展示歌喉的经典曲目。吉里的演出一再被观众要求重唱几遍，他对角色的处理受到托斯卡尼尼的赞扬。吉里说："我把他的赞扬作为最大的珍品保留在自己的记忆中。"

这时，著名作曲家玛斯卡尼又发来邀请，让吉里主演他的作品《乡村骑士》。这部歌剧在音乐上具有戏剧性的紧张感，这不太适合吉里那种抒情、甜美的嗓音 。但吉里声音的适应性很强，他已能够做到承受中等力量的角色而不失其抒情性。

1916 年，圣・卡尔洛歌剧节邀请吉里主演唐尼采蒂的《宠妃》，这部歌剧的旋律清新优美，被称之为是“用光了旋律之作”。吉里的嗓音极适合演唱其中的男高音主角。正像不久之后吉里又成功地演唱了唐尼采蒂的另一部杰作《拉莫摩尔的露契亚》那样，他已被公认为是本世纪最杰出的唐尼采蒂式歌唱家，对 19 世纪的古典美声学派有着惊人的领悟力和准确的诠释。

古典美声作品（以罗西尼、唐尼采蒂和贝利尼为代表）是考验歌手技巧的试金石，吉里认为：“演唱唐尼采蒂的歌剧比演唱普契尼的歌剧难得多。任何一个歌唱家以最平庸的嗓子和远非没有缺点的技巧如果是演唱某个普契尼的歌剧，都会很容易引起听众的错觉，甚至争取到更多的掌声。但是同一位歌唱家在准备唱任何一个唐尼采蒂的歌剧之前，就要好好地考虑考虑了，因为他的作品会毫不留情地把每个演唱者的所有缺点都暴露出来。”确实，在唐尼采蒂或贝利尼的作品中，不管是咏叹调、短抒情曲、小咏叹调，还是缓慢的连唱，一切都从属于高超的旋律。为了唱这些曲目必须很好地掌握气息和声音，善于轻松地把它们传送出来。但是，19 世纪所存在的辉煌的美声唱法在 20 世纪已经开始萎缩或消失了。吉里是本世纪为数不多的仍能掌握上个世纪美声唱法的卓越歌唱家。

1918 年 4 月，吉里和著名女高音露克利齐娅・勃丽一同主演了普契尼的《燕子》，然后又与卡尔曼・托斯齐、维达・费尔鲁加、朱塞佩・达尼捷等著名歌唱家主演了罗马观众最喜欢的契雷亚的歌剧《阿德里安娜・莱科夫露尔》，这部歌剧的脚本一般，但为男

高音提供了不少优美的歌曲。而且契雷亚的音乐是相当抒情的，吉里非常喜欢演唱他的作品。

这一年，吉里应“主人之声”影片公司之约首次灌录唱片。公司领导卡尔洛·萨巴依诺先请他听了一张唱片，曲目是《唐·帕斯夸勒》中的咏叹调《多么可爱》，是卡鲁索演唱的，在此之前他还从未听过卡鲁索的歌声。他被卡鲁索那扣人心弦的歌声折服了。萨巴依诺请他到录音室先试唱一首，吉里选唱了玛斯卡尼的《云雀》中的咏叹调《啊，重新找到了她》。第二天当他听到自己的录音时，他惊呆了，他发现自己的声音和卡鲁索的声音惊人地相似。其实，就歌声的表象来看，吉里和卡鲁索的确很像，但两个人的声音本质是不一样的。卡鲁索那浑厚有力的歌唱更像一个音箱，而吉里声音的灵活柔美则包含了更多的技巧。所以，卡鲁索是无法模仿的，他是人类声乐史上的一个奇迹，而吉里的唱法是可以作为一种训练方法去学习和掌握的。可以说吉里开创了20世纪男高音歌唱艺术的先河，许多歌唱家都是循着他的道路前进的。

吉里录的首套唱片共包括10首咏叹调，都是他最为拿手的曲目。1918年12月，吉里首次登上了米兰斯卡拉歌剧院的舞台。演出剧目是《梅菲斯托夫》，指挥是赫赫有名的托斯卡尼尼。这是一次辉煌的演出，吉里的精采演唱吸引了全世界音乐界的注意，纽约大都会歌剧院也开始注意他了。而在这之前，大都会始终是卡鲁索的“世袭领地”。

1919年2月，吉里在拿坡里第一次演出焦尔达诺的《费多拉》。在这部歌剧中对男高音最有利的时刻是唱咏叹调《爱情拒绝了你》。吉里不得不破坏了剧院不准重唱的规定，因为听众不肯让歌剧继续进行下去，吉里在热烈的欢呼声中再唱了一遍这首曲目。吉里回忆说：“第一次我把这首曲目唱得非常优美、温柔、用中强的声音。而第二次我就大声地把它唱得激昂热情了。在圣·卡尔

洛剧院这样唱使我特别满意,因为这个剧院的音响效果特别好。我为听众唱的第二次使他们如此满意，以致演出后欢迎我出来谢幕达 20 次之多。”

5 月，吉里又与著名女高音露克利齐娅·勃丽合作演出了普契尼的抒情歌剧《艺术家的生涯》，这是最适合吉里的一部歌剧，在他之后，还没有任何一位男高音能够超过他的演唱。

1919 年 5 月，吉里来到布宜诺斯艾利斯，向当地的听众奉献了《托斯卡》、《歌女》、《艺术家的生涯》和《梅菲斯托夫》。评论界的反应相当不错，剧院方面又要求吉里演唱一部新歌剧，唐尼采蒂的《露克蕾齐雅·鲍尔吉雅》。这部歌剧在唐尼采蒂的作品中并不太有名，但它是代表美声唱法最盛行时期的一部最典型的作品。脚本写得一般，总谱也很平常，唐尼采蒂是希望好的歌唱家赋予这个作品以生命力。歌剧中有一首对男高音来说是非常壮丽的咏叹调《无名的渔夫》。吉里正是唐尼采蒂所希望的那种歌唱家，他绝对有实力赋予任何一部作品以新的东西。演出无疑获得了巨大的成功。

1920 年 6 月 15 日，吉里开始了他第二次南美之行。他与巴西女高音佐拉·阿玛罗合作演唱了《歌女》；在里约热内卢，与吉尔达·达拉·莉查合作了《托斯卡》、《艺术家的生涯》和《伊利斯》。6 月 28 日，他演唱了瓦格纳的《罗恩格林》，这是他一生中惟一一次演唱瓦格纳的歌剧。意大利学派的歌唱家一般是不唱瓦格纳的作品的，他们的风格与瓦格纳完全异趣，不过吉里的声音适应性较强，而且技巧和修养深厚，所以他至少在单独的声乐表现方面，还是胜任了这次《罗恩格林》的演出。

吉里歌唱生涯最辉煌的时期开始了：大都会歌剧院正式向他发出了邀请。

大都会歌剧院是靠纽约几个富有的家族的文化赞助得以存在

的。伟大的卡鲁索从1903年开始就是大都会的头牌男高音，而精力充沛的工程师加蒂·卡扎查从1908年开始就担任了这个歌剧院的总经理了，他们两人共同把大都会造成为一座真正的歌剧圣殿。

1920年10月26日，吉里将在大都会首次登台，演唱《梅菲斯托夫》中的浮士德、饰演梅菲斯托夫的是俄国杰出的男低音歌唱家阿达姆·基杜尔。在此之前，卡鲁索和夏里亚宾的合作被公认为是巅峰水平的演出，吉里和基杜尔形成了另一对最佳组合，演出大受欢迎，吉里被要求谢幕三四次。卡鲁索给他寄来了慷慨的祝贺。纽约的评论者写道："吉里很有信心、很沉着地唱了'雪在春天柔和的阳光下融化'的那一句。这是一句不难唱的句子。这首咏叹调基本上是在中声区，因此歌唱家不需要唱最高音，16小节之后，回到广场的人群就打断了浮士德，广场上开始跳起舞来。但就是这么一点点也已经足够使纽约明白，一颗新星诞生了。"《纽约先驱论坛报》写道："无限忠于博依托传统的意大利人吉里表现出自己是一位真正服从于艺术的人，而不只是为了获得个人荣誉。"《纽约时报》评论说，吉里的声音"非常美，基本上不用怎么去加强，总是鲜明而富有光彩。"乐评家马克斯·斯密特这样描述说："吉里的声音是抒情男高音，在中声区特别柔和、热情，——音色很美，当他唱中强音时，是非凡的柔软、文雅；当他大声唱时，则是饱满而宏亮的。而吉里的嗓子则是在卡鲁索之后，纽约听到过的最漂亮的男高音。吉里歌唱中特有的高亢的强度、热情洋溢的生命力和富于表现力则是他最典型、最突出的特点。"《信使报》的一个标题是：《一个怪名字的男高音出来和卡鲁索并列站在一起了》。

大都会对吉里的承认标志着他已跨入世界级歌唱家的行列，人们开始把他和卡鲁索相提并论更使他的声誉如日中天。

可是这类言论并不使吉里感到愉快，他讨厌人们总是把他同卡鲁索相比，他说：“我不愿生活在卡鲁索的影子中。我并不想当他的竞争者或追随者。我就要做吉里！并且只做吉里！我希望人们听我唱时是把我看做吉里来听。”

1921 年 8 月 2 日，人类有史以来最伟大的男高音歌唱家卡鲁索逝世了。评论界有些人又在制造谁是“卡鲁索第二”的舆论，这使当时的几位最著名的男高音如斯基帕、马尔蒂内利、佩尔蒂列以及吉里都十分不安。吉里为此给《纽约时报》写了一封信，公开表明了自己的态度：“我认为现在谈论这一切，并且把某人说成是卡鲁索的继承人是亵渎行为。这是玷污对全意大利和全世界都尊敬的人的怀念。要知道，在我们的时代里每一位歌唱家都应努力保持和继承伟大歌唱家给我们留下来的艺术遗产，并且努力这样去做，这并不是为了空虚的荣誉或取得声望的愿望。我们为了使一切纯洁与美好的东西得到胜利而努力工作。卡鲁索就是为了这些而战斗的，我们为了自己的艺术的光荣也应当义不容辞的学习他的榜样。”

从上面这一席话中可以看出吉里的品行和风格是纯洁高尚的，然而吉里作为卡鲁索之后的头号男高音的地位也是举世公认的。卡鲁索在世的时候，从 1903 年起，大都会的歌剧节每次都是由他开始的。而他逝世以后，大都会歌剧院新的歌剧节将以威尔弟的《茶花女》拉开序幕。这一次，吉里无可争议地参加了首演，不管他本人的观点如何，他的这次首演都具有非同寻常的意义。

1924 年，吉里去柏林歌剧院进行巡回演出，所有场次的票在他到来之前就已售空。他在柏林的首场演出是《艺术家的生涯》。在德国有一个严格的规矩：从来不在演出进行中打断音乐，只是在一幕结束时才能鼓掌。但当吉里唱完那首著名的《冰凉的小手》时，全场爆发出来的掌声把他惊呆了。这是柏林歌剧院中没

有过的先例。

在《托斯卡》的演出中，当吉里唱完《星光灿烂》时，全场疯狂地要求重唱；大幕落下以后，全场继续鼓掌达20分钟之久。后来在《弄臣》的演出中，吉里又不得不唱了两遍《女人善变》。

吉里回到纽约后演唱了威尔弟的《假面舞会》和唐尼采蒂的《爱的甘醇》，后者是19世纪上半叶意大利喜歌剧的典型风格。欢乐活跃的合唱和优美动听的旋律，以及各种有趣的情节轮流交替着，音乐轻松得就像空气一样。吉里演唱这种风格的作品是最杰出的，他唱的《偷洒一滴泪》能够感动全世界的听众。

30年代以来，吉里在自己的演出剧目中又增加了《唐·璜》、《迷娘》、《非洲女》、《梦游女》等歌剧。尤其是《海盗》的公演，更引起了很大的轰动。

《海盗》是贝利尼的作品，由于难度太大，以致于很少有人演唱。贝利尼当时是为男高音歌唱家鲁比尼写的，鲁比尼的宽广音域很少有人能与之匹敌。鲁比尼的继承者莱依纳，在贝利尼没有同意把个别咏叹调降低一些以前，竟无法演唱。确实，《海盗》对任何一位男高音都是相当困难的。乐谱要求那种使人晕眩地从低音到高音的转换，好像要使声带断了一样。吉里为了表示对伟大的贝利尼的尊重，在1935年贝利尼逝世100周年的纪念演出中向《海盗》提出了挑战，用原谱演唱了这部歌剧。

1939年，吉里在大都会上演了威尔弟晚年的杰作《阿伊达》。剧中男高音主人公拉达梅斯属于雄壮的戏剧性男高音，吉里对于这种类型的角色始终是非常谨慎的，因为他作为优美抒情男高音的形象早已深入人心，同时他也担心自己的声带能否承受戏剧性男高音的压力。但是，《阿伊达》的演出大获成功，观众无休止地要求吉里谢幕，以至于吉里自己都不再计算次数了。《晚邮报》评论说："吉里的声音更有力了。伟大的男高音受到了过去只给予过

卡鲁索的欢迎。"然而也有一些评论认为，吉里的声音虽然更宽了、更有戏剧表现力了，但失去了本来的一些柔和优美的新鲜感。他们还是更喜欢吉里的《弄臣》、《艺术家的生涯》和《宠妃》。

《阿伊达》的成功使吉里更有信心地去尝试一些戏剧性的角色。1939年12月9日，他在罗马歌剧院首次演唱了威尔弟的《游吟武士》。吉里说："曼里科的唱段比《阿伊达》更具戏剧性。从头到尾我都得使用横膈膜歌唱，以前我从来没敢这样唱过。有一些最高音要求男高音有这样的声音强度，致使他很难保持住真正唱的界线。我是尽一切可能把这些音唱成威尔弟 所希望的那样。换句话说，我努力唱出来，而不是喊出来。"

事实证明，吉里完全有能力胜任戏剧性很强的角色而又保持原有的音色美。我们从他晚年最后一次告别音乐会的唱片中能够听到，他的声音没有任何衰竭的迹象！

第二次世界大战以后，吉里的演出仍很频繁。他在西班牙做了一个新的尝试：在一个晚上演唱《丑角》和《乡村骑士》两部歌剧。意大利人把它们叫做"啤酒和汽水"，这两种饮料合在一起是非常好喝的。在吉里之后，只有普拉西多·多明戈这样尝试过。

至40年代末，吉里已经演唱过整整60部歌剧、弥撒曲、清唱剧和大量民歌了。他决定不再准备更多的新唱段了，而把精力集中到完善自己过去的剧目上。

进入50年代以后，吉里重新解释过的歌剧杰作更臻完美，几近无疵。他后期的录音被公认为是人类声乐史上的奇迹，没有任何一位歌唱家在60岁以后还能像吉里这样保持如此旺盛的歌唱实力！

当然，随着年龄的增长，吉里开始制定告别音乐会的演出计划了。做出这样的决定对他来说是痛苦的。吉里回忆说："不管我多么努力，我都没有办法把这些告别音乐会描写得非常祥细。这

些回忆太令人悲伤了！”

1956年，吉里最终告别了舞台，于1957年11月30日病逝于罗马。

吉里是意大利美声传统在20世纪的最杰出代表之一。由于卡鲁索逝世较早，吉里事实上承担起了使美声唱法继续发展的重任。可以说，今天正统的美声唱法发端于吉里的唱法。他自始至终运用他那富有弹性而美艳的歌声，唱出端庄和深刻的歌曲。吉里歌唱的感情色彩是相当浓厚的，聆听他的歌唱，有如读一首优美的田园诗，沁人肺腑、感人至深。

吉里在他的艺术生涯中创造了许多记录：首先，他从7岁开始唱歌，整整唱了60年，到目前为止还没有第二个歌唱家能够做到这一点。其次，虽然他主要是一个抒情男高音，但男高音的四种类型的曲目他都唱过，包括最轻巧的、抒情的、雄壮的以及戏剧性的大量曲目；他的范围还涉及到宗教歌曲、欧美各国的民歌，这个记录至今也无人能够打破。斯苔芳诺说过：“卡鲁索毕生演唱过的曲目我都尝试着唱过了，但吉里唱过的歌曲范围之广，我无法达到和超过。”第三，吉里用半声歌唱的能力登峰造极，在他以后的男高音都只能甘拜下风。只有贝尔贡齐多少继承了吉里的半声歌唱传统，后来的帕瓦罗蒂和多明戈都只能放开嗓子唱，唱半声则收不到强烈的剧场效果。

前面说过，吉里的演唱技巧是完美无缺的，在所有的声区中他的声音都非常均匀而且丰满。他驾驭嗓音洒脱自如、分句灵活、乐感细腻。每一句词的发音和音乐表述的结合都极为考究。平稳、甜美、流畅是他最突出的特点，特别是吉里善于变化自己的音色，这使他能够用不同的声音去对付不同风格的歌剧作品。可以说19世纪的古典美声唱法是保留在吉里身上的，而威尔弟和真实主义

歌剧中所需要的戏剧性张力也丝毫难不倒他。与此同时，虽然他具有高超的技巧，但他并不炫技。“歌唱家必须感觉到自己和听众的统一。否则，他们的一切行动就将化为从自己的喉咙里发出声音这样一个纯粹的技术问题，并且他也不能把一切最美好的感情赋予歌唱，不能把自己整个的心注入唱出来的声音里去。”

吉里遵守歌唱的最高准则，严格按照美声唱法的尺度把握着自己的歌唱。在他的演唱中没有粗俗的不加控制的音，在寻求加强表情时，甚至非常卓越的歌唱家对这种音也常常要感到苦恼的。吉里发出来的所有的音都是优雅的，他发出的声音纯朴、清新，唱最高音时没有压迫的感觉。他把意大利美声唱法的一切瑰宝都小心地保存在自己的表演知识中：出色的从渐强到渐弱的长音、轻柔而饱满的以出色的气息控制为基础的弱音、音色丰富的中声区以及“半声”。总之，他是歌唱艺术中的一种杰出的现象。

在对待意大利的声乐文化遗产的态度上，吉里比较保守，按照他的意见，即使剧本充满荒谬，只要音乐能给歌唱家提供好材料表现自己的声乐技巧，就不妨碍歌剧的成功。在谈到那些流传已久的经典曲目时，他这样写道：“如果《女人善变》属于被指责的陈腐咏叹调范围之内，这只意味着后代也在这首咏叹调中看到它全部的美，并且理解它是曾经存在过的、使人不能忘怀的最优美的旋律之一。如果这类曲目能保持到第二代，这就意味着人们喜欢听它，也就应当经常演唱。”吉里留下来的声乐遗产是相当丰富的，包括了15部有声电影，录制在慢转唱片上的歌剧有：威尔弟的《阿伊达》、《假面舞会》，焦尔达诺的《安德烈·谢尼埃》，莱昂卡瓦洛的《丑角》，玛斯卡尼的《乡村骑士》，普契尼的《蝴蝶夫人》和《托斯卡》以及威尔弟的《安魂曲》。

总之，在世界声乐艺术的天空中闪耀着许多巨星的光彩，贝尼亚米诺·吉里无疑是最耀眼的一颗！

推荐唱片：

普契尼《蝴蝶夫人》：吉里、蒙蒂主演，法布利蒂指挥罗马歌剧院合唱团和乐团。唱片号：EMI CHS 7699902

普契尼《托斯卡》：吉里主演。

《歌剧咏叹调》：吉里演唱。唱片号：EMI CDH 7610512

《我的太阳》吉里[illegible]坡里歌曲集。

唱片号：EMI CHS 7633902

《吉里演唱的咏叹调和二重唱》

唱片号：EMI CDH 7610522。

蒂托·斯基帕

蒂托·斯基帕是本世纪上半叶著名的男高音三巨头之一，歌剧行家们把男高音王位赋予恩利科·卡鲁索，第二把交椅赋予贝尼亚米诺·吉里，斯基帕则名列第三。

斯基帕于1890年出生于意大利的雷基渥，从小就具有优美的童声嗓音和敏锐的乐感。据他自己回忆说，在他两岁时，随母亲到莱切的中心广场，当时有一支管乐队为庆祝一个什么节日正在吹奏。听了约半分钟，斯基帕就能非常准确地用小手拍打节奏；稍晚一些时候，他和母亲来到当地的剧院观看奥柏的歌剧《魔法师》，回到家里以后，他就能站在镜子面前，模仿剧中女仆的咏叹调，唱出歌词和旋律。

青年时期，斯基帕在莱切和米兰学习声乐，曾师从业余歌唱家杰伦达和米兰著名声乐教师苞科利。

1910年，斯基帕在维切利首次登台，饰演威尔弟的著名歌剧《茶花女》中的阿尔弗莱德。此后在斯卡拉歌剧院以及意大利所有著名歌剧院演出，当时即被公认为是最杰出的抒情男高音歌手。

1919年，他开始在美国芝加哥歌剧院演唱，1932年登上了著名的纽约大都会歌剧院的舞台。他的拿手剧目基本上是意大利歌

剧作品中轻巧、柔美的抒情角色，也包括莫扎特的一些作品，如《爱的甘醇》、《宠妃》、《艺术家的生涯》、《托斯卡》、《燕子》、《迷娘》、《茶花女》、《曼侬》、《唐·璜》等等。

第二次世界大战以后，斯基帕返回意大利，参加了许多歌剧和音乐会的演出，同时还从事一些音乐节和教学活动并主持一些青年歌手的歌唱比赛。特别是他的学生弗朗科·科莱里，后来成为世界级的著名男高音。人们对此还有些不解，像斯基帕这样“小号”的“轻量级”男高音怎么却教出科莱里这样量大声宏的戏剧性男高音呢?

斯基帕的歌唱非常独特，他的声音漂亮、柔和、悦耳、但并不杰出；声音的力度和音域都显得单薄，但他运用非常得法，通过训练有素的气息支持能使歌声传遍大剧院的每一个角落；音色纯净动人，有时略呈朦胧，极适合表现温柔、怀思或伤感的情绪。他的吐字十分有表现力，因而能够给人留下声音虽美、但仍不失宏亮的感觉；他从未唱过高音C，但他的降B唱得自如饱满，使人觉得他的声音即使唱得更高也是毫不奇怪的，其实降B是他音域的极限。另外，斯基帕的乐句处理很有讲究，这使他的演唱趣味高雅，具有轻松的技巧和真挚的感情。帕瓦罗蒂曾经说到:“客观地说，斯基帕的嗓音本质并不十分理想，但他是一个伟大的歌唱家，因为他有超群的句法处理，对音乐来说，这一点比其他因素重要十倍。”多明戈也说:“对于斯基帕，我最崇拜他的每一个乐句都处理得那么精致。”

意大利著名的音乐学家本列蒂在斯基帕的回忆录的前言中写到:“这位歌唱家在意大利歌剧史上起了重大作用，他影响了观众的趣味、剧院的剧目，也影响了自己的男高音同行们……美声(bel canto)不仅没有消亡，现今它还获得了前所未有的表演上的细致入微和心理刻划，在这方面斯基帕的影响是巨大的。还在20

年代，他已拒绝陈腐的声音效果而走在听众的需求前面，他因声乐手法的美好纯朴，细心地对待歌词而著称……美声，这是一种固有的、与某种生理上的紧张不相容的歌唱，斯基帕是它理想的代表者。”

许多与斯基帕同时代的歌唱家都对他十分欣赏。就连夏里亚宾那么挑剔的人对他评价都很高。三巨头中的另一位贝尼亚米诺·吉里甚至认为：“我们都是人间的声音，而斯基帕的歌声是天外来音。我们得跪着听他演唱。”

除了歌剧演唱以外，蒂托·斯基帕还是意大利拿坡里情歌的最杰出的诠释者，他录有大量拿坡里歌曲的唱片，销量经久不衰，每一次翻录出版，都被立刻抢购一空，这在意大利男高音中是首屈一指的。据卡鲁索夫人回忆，卡鲁索从不到剧场去听任何一位男高音的独唱晚会，唯独有一次去听了斯基帕的拿坡里歌曲独唱音乐会，虽然中途离去，但仍说明斯基帕的拿坡里歌曲确实有超群之处。《我的太阳》是他的拿手好戏，尽管他的音量不大，但他对艺术之严谨以及技巧之高超使他的这首歌感情抒发得十分自然，他从不会把它唱得像现在有些男高音那么油腔滑调。他能从当时意大 利 400 多位男高音中脱颖而出是很不容易的。

斯基帕晚年定居美国，1965 年 12 月 16 日病逝。作为意大利乃至世界声乐文化的一座里程碑，斯基帕的名字是不朽的。

蒂托·斯基帕的声音资料很多，但在我国音像市场上仅有一张选曲唱片，是喜爱男高音歌唱艺术的乐迷们必然刻意追寻的名唱片之一。这张 CD 选入了斯基帕演唱的贝利尼、唐尼采蒂、威尔弟和普契尼等人的歌剧作品中的著名咏叹调。斯基帕的风格轻柔甜美，本版所选的贝利尼的《梦游女》选曲极为舒展、流畅。他演唱的《偷洒一滴泪》（选自唐尼采蒂的《爱的甘醇》）是最名贵的录音，技巧纯正，控制自如整首曲目平稳、端正，集中体现了

“美声”精华。《冰凉的小手》（选自普契尼的《艺术家的生涯》），是“自然歌唱”的典范，就像说话一样亲切委婉，高音稍微一“扬”就唱上去了，根本听不出过渡的痕迹，可见他的技巧是含而不露的。目前在我国国内乐迷中，藏有此片者极少。

推荐唱片：

《斯基帕演唱的歌剧咏叹调》

唱片号：EMI CDH 7632002

乔恩·皮尔斯

美国著名男高音歌唱家**乔恩·皮尔斯**是本世界 30——40 年代的一位颇有影响的歌唱家。他于 1904 年 6 月 3 日出生于纽约，十几岁时曾在餐馆里拉小提琴。后成为阿斯特饭店管弦乐队的成员。在一次私人宴会上，他即兴唱了几首歌，显露出很高的歌唱才华，于是有朋友推荐他去广播电台当一个歌手。从此开始了歌唱生涯。

他作为一个未受过系统训练的业余歌手，什么类型的歌曲都来者不拒，从流行歌曲、民谣到瓦格纳的歌剧无所不唱。不久，皮尔斯拜声乐教师博格蒂为师，开始进行正规的声乐训练，他凭借自己的天赋和悟性在不长的的时间内就成为了一名美声唱法的男高音歌手。

1938 年，经国家广播公司音乐指导的推荐，在托斯卡尼尼指挥的贝多芬第九交响曲中担任男高音独唱，这是皮尔斯首次在正式的舞台上露面，立即引起声乐界的注目。

同年，皮尔斯正式登台演唱歌剧，在费城歌剧院上演的威尔弟的作品《弄臣》中饰演曼图亚公爵。同时，他又受到拉赫玛尼诺夫的邀请，在后者指导下演唱了这位作曲家的作品《钟声》。

1939年，他在辛辛那提夏日歌剧院再次主演了《弄臣》。此后，1940年在芝加哥，1941年在旧金山，他都以《弄臣》作为他的首演剧目，被当时报界誉为是“最具魅力的公爵”。特别是他在旧金山的演出轰动了全美，大都会歌剧院决定邀请他去试演。1941年11月29日，皮尔斯在大都会首次登台，演唱了威尔弟的歌剧《茶花女》中的阿尔弗莱德，虽然这部歌剧的音乐主要是为女主人公薇奥列塔写的，男高音的分量并不重，但是威尔弟为男高音所写的几首曲目却是经典之作，所以许多男高音都很乐意扮演这一角色并以此赢得声誉。在皮尔斯持续25个演出季的全部335场歌剧演出中饰演的11个角色中，阿尔弗莱德是他饰演最多的角色，其次是他的成名作——曼图亚公爵。他在大都会歌剧院饰演的角色还有：《假面舞会》中的里卡多；《命运之力》中的阿尔伐罗；《蝴蝶夫人》中的平克尔顿；《艺术家的生涯》中的诗人鲁道夫等等。

1951年，皮尔斯做了第一次海外演出，在南美、欧洲以及以色列等地举行了14场演出。1955年他在意大利的成功是至关重要的，能够得到“歌剧故乡”的人们的承认是他作为歌剧演唱家的最高荣誉。

1956年，他又来到苏联，在莫斯科、列宁格勒、基辅等地旅行演出了《茶花女》、《弄臣》等意大利名歌剧，所到之处，无不受到热烈的欢迎。

皮尔斯与托斯卡尼尼有着亲密的私人友谊，托斯卡尼尼非常欣赏他的歌喉，多次选择他作为《艺术家的生涯》、《费德里奥》、《假面舞会》和《茶花女》的主演。除前面提到的贝多芬第九交响曲的男高音独唱以外，还请他在电影《民族颂》中担任独唱。因而被称为“托斯卡尼尼男高音”。

皮尔斯的歌唱寿命很长，在整个70年代，他都不断地在音乐会上出现，同时还在几部电影中担任角色。1971年首次在百老汇

登台，演唱了《屋顶上的费德勒》中的戴维。而此时他已是年近70岁的人了。

皮尔斯的歌剧演唱具有大艺术家的风度，他的嗓音悦耳、自然、流畅，高音区充满活力，感情真实热情。他虽然以演唱意大利歌剧的抒情角色为主，但我们从他的唱片中可以听出，他的声音是很雄壮的，是典型的戏剧男高音的声音。就连他唱的著名拿坡里民歌《我的太阳》，都给人一种气势冲天的感觉，虽然抒情的味道并不浓，但情绪是很饱满而真诚的，体现出了一种独特的风格。

1984年12月15日，皮尔斯在纽约逝世，享年80岁。

推荐唱片

《三大男高音集锦》（皮尔斯、比约林、兰扎）

唱片号：RCA 09026-68531-2

《冬之旅》

唱片号：DECCA 417473-2

约西·毕约林

约西·毕约林是闻名全球的瑞典男高音歌唱家。作为瑞典人，他能够在当时众多意大利男高音行列中独树一帜，确实是难能可贵的。他上承卡鲁索、吉里和斯基帕，下接莫纳柯、斯苔芳诺和科莱里，在本世纪横跨两个歌剧黄金时代。他的歌唱艺术既创造了一种崭新的意大利美声风格，也丰富了意大利歌剧的诠释原则。

毕约林 1911 年 2 月 2 日出生于瑞典斯托拉·图纳市的一个音乐世家。他的父亲迪·毕约林也是一位著名的男高音，除了擅长本国歌剧以外，对欧洲其他国家的声乐作品也很有造诣。毕约林 5 岁开始即随父学习歌唱。一年以后，他父亲组成了毕约林男声四重唱小组，父亲和毕约林唱高音部，两个哥哥分别担任中音和低音部。这个家庭合唱组经常旅行演出，足迹遍及欧美，1920 年旅美演出时还录制了几张商业性的唱片。

1928 年，毕约林进入瑞典斯德哥尔摩皇家音乐学院，师从声乐教育家希斯劳普和福塞尔，1930 年入皇家歌剧院专修歌剧。

毕约林具有宽广的音域，抒情而又温柔的音色，极适合演唱意大利富于浪漫色彩的歌剧角色。1930 年 7 月 21 日，他以普契尼的作品《曼侬》一剧首次登上瑞典皇家歌剧院的舞台，同年 8 月，

又在莫扎特的歌剧《唐·璜》中扮演男高音角色奥塔维奥，他演唱的那首难度很大的男高音咏叹调《至爱的宝贝》极获好评。随后5年，他一面学习一面登台实践，成功地演唱了20多个风格迥异的歌剧角色。在这期间，他最重要的成果是登台演唱罗西尼的大歌剧《威廉·退尔》，这部歌剧对于男高音来说是非常艰巨的，其中包括19个高音C和两个升高音C，然而这正使毕约林那漂亮的高声区有尽情发挥的机会。这次演出的成功奠定了毕约林在歌坛的地位，单是在瑞典皇家歌剧院他就创造了演出616场的记录。当时极负盛名的男高音歌唱家马丁·奥尔曼评价说："这是瑞典近50年来听到的最完美的男高音。"天赋的本质，加上后天的训练和他对音乐精美的演绎，他对音乐的理解和再创造，使他成为本世纪最出类拔萃的歌唱家。

毕约林的声望迅速超出瑞典而传遍整个欧美，各大歌剧院争相聘请他前往演唱。1935年他首次在奥地利维也纳国家歌剧院上演了威尔弟的大型歌剧《阿伊达》，一位乐评家称赞说："这世界上再没有比毕约林更完美的声音了，他拥有天赋的一切。"

毕约林作为世界级歌唱家的地位是在1937年12月在美国芝加歌剧院演唱威尔弟的《弄臣》之后进一步确立的；1938年11月他又在大都会歌剧院成功地演唱了普契尼的杰作《艺术家的生涯》；1939年12月，毕约林在英国科文特花园皇家歌剧院上演了威尔弟的《游吟诗人》，展示了他的雄浑的戏剧性声部。同时，当代著名指挥大师托斯卡尼尼邀请他担任了威尔弟《安魂曲》的男高音独唱。

1939年至1941年，毕约林在大都会歌剧院演唱了古诺的《浮士德》以及威尔弟、普契尼的大量歌剧作品。这样，毕约林以其超凡脱俗的歌声成为二战前世界级男高音行列中最年轻的一位，并被认为是继卡鲁索、吉里之后最伟大的男高音歌唱家。

第二次世界大战爆发后，毕约林回归故里。战争结束以后他又重返国际歌坛。这个时期，他的歌唱艺术达到了登峰造极的程度，并灌制了大量歌剧唱片。

1955年，毕约林与全能女高音玛丽亚·卡拉斯同台合作演出了《游吟诗人》，卡拉斯认为毕约林是“最杰出的曼里科”。卡拉斯素来高傲，但她对毕约林却始终怀有崇敬之情。

后来长期与毕约林合作的西班牙抒情女高音安赫莱斯回忆说：“听到他的歌声，我仿佛见到他灵魂的深处。我私下为那真纯的歌声感动得落泪，当我站在这美妙歌声的面前，开始了我们悠久的友谊，直到毕约林离开我们的那一天。我与他合作的最大乐趣是：被他的歌声围绕着，甚至台上没有我的演出时我也要站在后台聆听他的歌唱，这种经验，是在唱片中无法体味到的。”

除了演唱歌剧以外，毕约林还经常举办独唱音乐会。他在演唱德国及其他各国艺术歌曲方面，也都获得很高的评价。

1960年，毕约林再次登上科文特花园皇家歌剧院的舞台，这与他首次在这里演唱相隔已有21年，虽然他已年近50岁，但歌声依然充满着青春的活力，而其歌唱修养，已达炉火纯青的地步。

但他的心脏病开始威胁他的歌唱生涯。当他得知好友、著名男中音瓦伦在舞台上因心脏病复发而去世时，他心灵上蒙上了阴影。1960年9月，毕约林终因心脏病复发逝世于瑞士，时年49岁。

毕约林的歌唱风格是纯净、严谨的，他不像许多意大利男高音那样奔放、热情，但他有如平静的海面底下涌动着汹涌的激流。多明戈认为毕约林歌唱的热情是含蓄的，“有人非议他的严肃和冷峻，但他的唱片没有一张给你留下冷感。”事实确实如此。毕约林的音色漂亮，具有天鹅绒般轻柔平滑的特质。他的音区从最高音到最低音表现出高度的统一，由于受过良好的训练，他的高音相当有力度，并具有光环般的色彩。

毕约林优美的音质、完善的音乐家才气对他的舞台表演补偿的更多的是风度而不是表演，聆听他的歌声，仿佛是在感受一种气质和修养。无论从哪方面看，他都是一位学者型的歌唱家。

毕约林在声乐艺术上表现出唯美主义者的风格，他追求歌声的美，力求达到无美不备的程度。歌唱时的感情投入很深，但绝不丧失美声的本质，为了优美有时牺牲戏剧的内涵。如果说这有点矫枉过正的话，那么人们仍愿意接受他。因为他理智、高雅的艺术处理不能不赢得人们的广泛尊重。

为了纪念这位艺术家，EMI唱片公司出版了一套名为《毕约林歌唱艺术》的唱片全集，包括他毕生演唱的录音（有早至1929年他18岁时的录音），有意大利、法国歌剧和轻歌剧，还有后期在美国唱的大量美国民歌和意大利民歌，都是一般乐迷们极为熟悉的歌曲。

安赫莱斯说道："我与毕约林合作灌录了三套完整的歌剧《丑角》、《艺术家的生涯》和《蝴蝶夫人》。我们本来还要合作录制其他一些歌剧，可惜由于他的离去而未能完成。我感到欣慰的是已经完成了的，也感到遗憾的是那些未完成的。我认为幸运的是曾经亲耳聆听过他那非凡的歌唱，也愿意帮助那些从未欣赏过他的人们，去爱上这么一位有分量的音乐家。"

推荐唱片

普契尼《艺术家的生涯》，毕约林、安赫莱斯主演。唱片号：EMI CDS 7472358

《毕约林歌剧咏叹调集》

唱片号：DECCA 421316-Z

马里奥·德尔·莫纳柯

马里奥·德尔·莫纳柯是继卡鲁索、吉里之后意大利最著名的男高音歌唱家,50年代,他与斯苔芳诺并称“男高音双巨头”。

莫纳柯1915年7月27日出生于意大利的佛罗伦萨，他的母亲是一位出色的女高音，据莫纳柯自己讲，他从小就熟悉许多歌剧中的著名曲目，并一直梦想能以音乐作为终生职业。

不久,他随家人迁居皮萨罗,并在该地音乐学院学习钢琴、和声、音乐理论和音乐史。13岁时，他在蒙达尔佛的吉利剧院首次非正式登台，在玛斯涅为人声和乐队谱写的康塔塔《那希斯》中担任独唱。

20岁时，莫纳柯应意大利歌剧权威指挥家赛拉芬邀请去参加一次比赛，以便能进入罗马歌剧院附设的一个培训班。结果他在80名竞争者中获胜,开始正规的声乐训练。然而莫纳柯生性高傲，他声称自己不习惯于在教师指导下学习。确实，莫纳柯的天赋太好了。6个月以后他决定由自己来担任自己的老师,靠自己天生的对音乐的领悟力和听那些著名歌唱家的唱片来学会正确的发声以及控制技巧。

1939年，莫纳柯在皮萨罗的吉利剧院正式登台演唱了玛斯卡

尼的歌剧《乡村骑士》中的男高音主角图里杜，一举获得成功。随后，在1941年，他先后在米兰演唱了普契尼的歌剧《蝴蝶夫人》中的平克尔顿、《艺术家的生涯》中的诗人鲁道夫。

在维罗纳1945-1946年度的演出季节里，他在著名的露天剧场演唱了威尔弟的重头戏《阿伊达》、他的歌喉盖过了雄壮的乐队，显示出刚健有力的“威尔弟式”歌手的英雄性风格。

不久，在特里雅斯特，他与年轻的苔巴尔迪同台演唱了焦尔达诺的作品《安德烈·谢尼埃》，两人双双获得巨大成功。同年秋天，他和圣·卡洛歌剧团来到伦敦科文特花园皇家歌剧院，评论界认为他的演唱体现了戏剧性男高音的全部风采，音量之大是前无古人的，但他的控制技巧尚不成熟，有时不免带有刺耳的音质。

从那以后，他连续四年在意大利和南美的一些主要歌剧院演唱，并在埃及、葡萄牙、西班牙、瑞典和瑞士进行客串演出，剧目基本上是威尔弟、普契尼以及真实主义作曲家的作品。

1950年夏，莫纳柯在布宜诺斯艾利斯的科隆剧院首次演唱了威尔弟的晚期名作《奥赛罗》。这部“重量级”男高音歌手的必修剧目对莫纳柯来说是再合适不过了，有评论甚至说：“在这个世界上，如果莫纳柯胜任不了奥赛罗，那么就没有人能唱这个角色了。”后来的青年男高音多明戈感叹说：“莫纳柯嗓音的威力实在罕见，他是我们时代最伟大的奥赛罗。”的确，莫纳柯所独有的强大的胸腔共鸣，产生出咆哮般的声音，其音量之雄壮、音势之猛烈，竟令同台的女高音感到恐怖，仿佛莫纳柯真的变成了要扼杀妻子的奥赛罗。莫纳柯一生演出《奥赛罗》达427场，这个记录前所未有，至今也无人能打破。莫纳柯令女歌手害怕的情景同样出现于他演唱《卡门》的过程中，饰演卡门的女中音们在他发出冲天的歌声时都不由自主地与他保持一定的距离，但是听众却对他报以经久不息的掌声。

同年秋天，莫纳柯又与苔巴尔迪在旧金山同台演出了《阿伊达》、与艾尔巴尼斯演唱了《安德烈·谢尼埃》。

1952-1953年，他演唱了威尔弟的《命运之力》，报界评论说："莫纳柯的演唱像'黄金小号'一般，他对威尔弟的作品把握得极其准确。他的情感运用与角色是完全吻合的。"

整个50年代到60年代中期，是莫纳柯歌唱生涯的黄金时期，在这期间，他与著名女高音卡拉斯、苔巴尔迪等人均有过令人赞叹的合作，特别是与他并驾齐驱的斯苔芳诺嗓音失润以后，他更是当之无愧的头号男高音。

莫纳柯的性格如同他那"狂暴"的歌声一样，桀骜不驯，在他眼里，除了卡鲁索以外，其他男高音同行均不在话下。女高音中最高傲的卡拉斯对他都感到头痛。因此，他与卡拉斯一样，经常成为批评家们争论的对象。

莫纳柯的嗓音到晚年仍保持着强劲的势头，他在70年代演唱的《丑角》，即使是正当盛年的帕瓦罗蒂和多明戈也感到望尘莫及。

莫纳柯退休以后从事声乐教学工作，1982年10月16日，这位世界著名的声乐大师在家乡逝世，享年67岁。

莫纳柯是世界声乐史上的一个特殊现象，这一点与男高音歌王卡鲁索比较相似。本世纪的男高音歌唱传统是由卡鲁索和吉里奠定的。但是卡鲁索的歌唱天赋实在是空前绝后，与他同时代的歌手及后来者均难以望其项背；这样，吉里的歌唱就事实上构成了今天美声唱法的开端。50年代以来的著名男高音如斯苔芳诺、科莱里、塔利亚维尼、贝尔贡齐甚至包括帕瓦罗蒂，都应该说是吉利传统的继承者。在这批歌手行列中，莫纳柯是一个例外。当卡鲁索去世、吉里独步于歌坛时，很多青年男高音歌手都去唱给他听，去模仿他的歌唱风格，否则就难以出名。但莫纳柯却另辟蹊径，他认为，吉里的声音是一把小提琴，而自己的声音则是一

把小号，应该走自己的路。所以，他与吉里之间的距离要远一些，其强壮而威力无比的歌喉更接近于卡鲁索。在发出雷鸣般响亮的歌声方面，则更能使人产生卡鲁索复活的感觉。当然，与卡鲁索相比，他的刻划远不如后者深刻。但是无论如何，在本世纪的男高音中以“嗓”论英雄，莫纳柯堪称第一人！

迪卡唱片公司从莫纳柯灌录的一系列威尔弟歌剧全曲唱片中精选出 17 首咏叹调，制成唱片发行，值得在此给予介绍。

这张专辑收集了莫纳柯分别于 1954 年至 1969 年录唱的 17 首歌剧咏叹调。从录音时间上看，这一段正是他歌唱生涯的鼎盛时期，通过这张唱片，我们可以充分领略这位杰出声乐家的风采。

众所周知，莫纳柯是典型的“重量级”男高音，此类型的男高音的出现与威尔弟有很大的关系。威尔弟的歌剧创作与意大利优美、轻巧的古典美声风格有所不同，他的作品充满着阳刚之气和强烈的戏剧性高潮。因此威尔弟的作品就要求歌唱家、特别是男高音的声音更为铿锵有力、激昂奔放。这张唱片所选入的《游吟诗人》和《阿伊达》经过莫纳柯的精彩演唱，集中展现了“威尔弟式”歌唱家的全部素质。

《游吟诗人》中的《柴堆上火焰熊熊》历来被公认为是男高音的试金石，整首曲子节奏强劲，棱角鲜明，要求歌手自始至终利用胸声和充沛的气息支持，发出急促有力的强音。演唱这首曲目，莫纳柯最擅长的那种爆发力极强的硬起音技巧得到了淋漓尽致的发挥；结束句时达到“C^3”的顶峰。据说威尔弟原谱上并没有这个音，早期的一位男高音在一次演出时忽生灵感，一铆劲就唱上去了，从此男高音们就都不得不为征服这个高音而全力以赴了。莫纳柯虽然不像高音 C 之王帕瓦罗蒂那样可以松弛地在这个音上保持 9 拍以上，但他的高音比帕瓦罗蒂更“壮”，更饱满。

《阿伊达》中的《圣洁的阿伊达》也是世界著名男高音们争相

显示本领的著名咏叹调之一。男高音们常说，不怕“高”，就怕“吊”，这首歌曲有相当一部分旋律是“吊”在中、高声区来回“游荡”的，并在频频的换声当中唱出最后一个高音。绝大多数的男高音在演唱时都不急于把高音唱得很“大”，而是经过一个渐强的过渡，有层次地把高音唱足。而莫纳柯却与众不同，他一下子就把声音打开了，高声区的每一个乐句一出口就是满的，虽然不如毕约林或贝尔贡齐处理得那么冷静和有理智，但这正是莫纳柯本钱十足的表现。熟悉莫纳柯的乐迷们就是专门要饱享他这种顶天立地的大号嗓门的。

在此有必要指出的是，威尔弟对意大利歌剧的改革和发展并不意味着他与传统之间的完全割裂，事实上他的作品在相当程度上仍然能够显示出传统的分量。这张唱片所选的《茶花女》、《假面舞会》以及《弄臣》中的著名咏叹调，都具有优美、抒情的古典风格。莫纳柯在把握这类曲目方面似乎不如他驾驭戏剧性曲目那样得心应手。他的歌唱实力是没问题的，相反他太有实力了，只是缺少一些细腻和温情。除了展示其辉煌的歌喉以外，留给听众回味的东西比较少。唱片中《弄臣》的两首咏叹调《小姐与太太》和《女人善变》，旋律明快、轻佻，与曼图亚公爵风流好色的个性完全吻合，但莫纳柯的处理仍然给人以很“结实”的感觉，顿挫的痕迹太明显，远不如帕瓦罗蒂唱得那么舒展、漂亮。另外，在演唱《茶花女》第二幕中的那首《我心欢悦》时，莫纳柯对声音也太放纵。在这里如果稍做控制，音色会更美，抒情的效果会更浓郁一些。比如贝尔贡齐，对音色明暗的控制技巧含而不露，但又让人随时感觉到他的技巧在控制着他的歌唱，显得既端庄，又清秀。莫纳柯由于其天赋绝佳而使他的歌唱永远像山洪喷涌那样一泻千里，其实很多优美的歌唱旋律是应该像山间溪水那样轻轻地流淌的。

莫纳柯是1915年出生的，这张唱片收入的最早录音是1954年录制的《弄臣》、《奥赛罗》最晚的录音是1969年录制的《伦巴底人》和《福斯卡里父子》。也就是说，这是莫纳柯39岁到54岁的歌唱记录。非常难得的是，把他54岁时的录音同39岁时的录间相比，声音仍然保持了巨大的威力，没有丝毫衰退的迹象。

男高音在威尔弟的作品中占有相当大的比重，而且几乎全部是经典曲目。因此，凡世界级男高音歌手的威尔弟专辑都有收藏价值，莫纳柯的这张CD更应该是其中的首选版本。

推荐唱片

威尔弟《奥赛罗》：莫纳柯、苔巴尔迪主唱；卡拉扬指挥。唱片号：DEECA 411618-2（2CD）

威尔弟《阿伊达》：莫纳柯、苔巴尔迪主唱。唱片号：VIRTUOSO 2699222

普契尼《西部女郎》：莫纳柯、苔巴尔迪主唱；卡普亚那指挥罗马圣西西里亚学院乐团。

唱片号：DECCA 421595-2 DM2

普契尼《图兰多特》：莫纳柯、布丝、苔巴尔迪主唱。唱片号：DECCA 433761-2

《威尔弟歌剧咏叹调精选》，莫纳柯演唱。

唱片号：DEECA 421868-2

朱塞佩·迪·斯苔芳诺

自卡鲁索、吉里和斯基帕之后，意大利在50-60年代涌现了一批非常优秀的世界级男高音歌唱家，其中又以斯苔芳诺和莫纳柯最享盛名。

1947年，纽约大都会歌剧院院长爱德华·约翰逊来到意大利，他在米兰的一位老朋友、著名的男中音歌唱家路易·蒙蒂桑托邀请他去听一位年轻的意大利男高音歌手的演唱。当这位青年歌手开始唱头几句时，他的声音就引起了约翰逊的注意：这是清新、纯正、圆润的声音，这样的声音已经很久没有听到了。约翰逊当即做出决定："这位抒情男高音应当到大都会去演唱，而且必须在这个演出季节就去。"

这次会见对这位青年歌手来说是非同寻常的，几个月以后，他在大都会歌剧院的舞台上获得了巨大的成功。在音乐报刊出出现了一个新的名字——**朱塞佩·迪·斯苔芳诺**。

斯苔芳诺是西西里人。他1921年7月24日出生在卡塔尼。他的父亲是一名军官。他最初也只是想继承其父的职业，在相当长的一段时期内，他并没有认真注意自己的嗓音。当然，和许多意大利青年一样，他在闲暇时也喜欢高歌一曲拿坡里情歌。他在米

兰的一个中学同学很热衷于声乐艺术，在偶然听到他唱歌以后，立刻意识到他的歌唱天赋绝不是一般的，这位同学力劝斯苔芳诺去向有经验的声乐教师征求意见。斯苔芳诺听从了朋友的劝告，他下决心从事声乐事业。

父母都很支持他的选择，他们举家迁到米兰，由此斯苔芳诺得以拜在声乐专家、男中音路易·蒙蒂桑托的门下。

第二次世界大战的爆发中断了斯苔芳诺的学习，他被应征入伍。1943年秋，德国人占领了意大利，斯苔芳诺从军营中逃跑并顺利地越过瑞士国界。

战争结束后他才返回米兰，继续师从蒙蒂桑托学习声乐。

1946年4月21日，斯苔芳诺作为职业歌唱家首次登台，在勒佐·艾米利亚市政府剧院主演玛斯涅的作品《曼侬》，饰唱德·格里奥一角。他的初次演出很成功，声音迷人，气质脱俗。接着就应邀前往瑞士举行数场音乐会的演出。1947年8月，出道仅一年的期苔芳若就登上了斯卡拉歌剧院的舞台，再次演唱了《曼侬》。在这样短的时间内就跨入世界级男高音歌唱家的行列，这在歌唱家中是不多见的。

此后，斯苔芳诺频繁出现在罗马、拿坡里、威尼斯、帕尔玛等地的舞台上。他与安赫莱斯在西班牙的合作演出受到听众巨大的欢迎。后者是我们这个时代最著名的西班牙女高音歌唱家之一，当时他们两人仅仅是初露头角，但声誉扶摇直上、如日中天。

1948年2月，期苔芳诺在约翰逊的推荐下在大都会歌剧院首演威尔弟的名剧《弄臣》，并迅速征服了美国听众。一位乐评家指出："斯苔芳诺是使大都会得到荣誉的意大利学派歌唱家的重要补充。那时，这一代杰出的男高音的首席人物还包括毕约林、图克、莫纳柯和塔利亚维尼。如今，又增添了斯苔芳诺。"《美国音乐》的编辑写道："他的声音万无一失的优美，具有非凡的表达力，他那

天鹅绒般轻柔而宏亮圆润的歌声是自吉里和劳里·沃尔彼之后难得听到的。”

从这以后，斯苔芳诺作为大都会歌剧院的首席男高音连续唱了5个演出季节，主要演唱抒情角色，如《茶花女》中的阿尔弗莱德、《爱的甘醇》中的奈莫利诺、《姜尼·斯基奇》中的里努丘、《迷娘》中的维尔格尔姆等。

1949年2月，他与美国著名男中音歌唱家瓦伦一起主演了威尔弟的唯一一部喜歌剧《福斯塔夫》；与前辈女高音歌唱家丽丽·庞斯合作演出了罗西尼的《塞维利亚的理发师》。在这个时期，斯苔芳诺较少在意大利演出，有纪念意义的是他在1950年维罗纳联欢节时参加了比才的歌剧《采珠人》的演出，男主角纳迪尔那首著名咏叹调《我仿佛还能听见》需要歌手全部用“半声”演唱，在本世纪，吉里被公认为是这首曲目的最佳演唱者。斯苔芳诺的演唱虽然不及吉里，但也得到了广泛的承认。而他对纳迪尔一角刻划入微的表演更向人们揭示出比才抒情歌剧的艺术之美。

作为大都会歌剧院的独唱演员，斯苔芳诺在中南美洲许多国家的演出也获得了极大的成功。在墨西哥和里约热内卢，有他参加的演出必然受到听众最热烈的欢迎。在巴西首都的市政府剧院，首次打破了多年来禁止在演出进行中“返场”的规定。

1951年，为纪念威尔弟逝世50周年，世界著名指挥大师托斯卡尼尼指挥演出了一场精彩的《安魂曲》。男高音歌唱家斯苔芳诺的美妙歌喉使大师非常惊讶，他在朋友们面前用前所未有的热情语言盛赞这位年轻歌手。

从1952年到1953年演出季节开始，斯苔芳诺把在意大利和在国外演出的时间安排得比较均衡。他在斯卡拉歌剧院出色地演唱了普契尼的《艺术家的生涯》中的鲁道夫和彭奇埃利的《欢乐的歌女》中的恩佐。随后几年，他加强了同斯卡拉的合作，与同

代意大利著名女高音歌唱家蕾纳塔·苔巴尔迪和意大利著名男中音歌唱家巴斯蒂安尼尼一起主演了《拉莫摩尔的露契亚》和俄罗斯传统歌剧《叶甫根尼·奥涅金》,在1954年至1955年演出季节,期苔芳诺演唱了6个重要的男高音角色,包括奈莫利诺、何塞、鲁道夫、阿尔图罗、图里杜和阿尔弗莱德。这些角色充分反应了他对各类男高音角色的广泛探索。从中可以看出，他在力图扩展自己的表演范围，除了抒情角色之外，他补充了一些戏剧性男高音角色。不久，他主演了威尔弟后期重头戏《阿伊达》，并与玛丽亚·卡拉斯合作了《假面舞会》。

斯苔芳诺转向戏剧性男高音这一事实本身并不令人感到意外,许多抒情男高音向戏剧性男高音转变的过程是众所周知的。像卡鲁索、马尔蒂内利等等。但是斯苔芳诺的这种转变似乎早了一点。当时他才30多岁;另外他本人的歌唱方式也存在一定的问题，他每次演出都是狮子搏兔、用力过猛，这势必会超出声带本身的承受力。而斯苔芳诺性格过于固执，对于别人的忠告往往不予理睬。后来年轻的男高音帕瓦罗蒂也曾对他说:“你的唱法会毁掉你的声音。”而斯苔芳诺却声称:“也许是这样，但我仍然这样唱。只要上帝让我生活在大地上，我就不理睬别人的议论。”

当斯苔芳诺的声誉如日中天之时，人们并不在乎他选择什么样的角色，只要能饱享他那上帝般的歌声就行了。确实，他的戏剧性角色充满了爆发的激情，其感染力是人们无法拒绝的，他自己也无法将自己局限在抒情男高音的范畴之内。像图里杜、卡拉夫、拉达梅斯以及卡伐拉多西、唐·何塞这类角色，没有他的诠释是不可想象的，他在维也纳国家歌剧院上演的《卡门》得到了辉煌的胜利，维也纳的评论家称他为最理想的何塞，是这一角色无与伦比的表演者。一位评论家甚至写道:“我感到不可思议的是，卡门怎能抛弃这样一片赤诚、温柔、热情而动人的何塞?”

当然，作为戏剧性男高音的斯苔芳诺的能力远远不是无限的，拉达梅斯、奥赛罗这类超强度的角色在他的歌唱生涯中并不经常演唱，最吸引他的是那些虽然在感情的紧张性方面被认为是戏剧性、但其中仍明显表现出抒情倾向的角色，然而他还是没能注意扮演抒情角色与戏剧性角色的剧目之间的正常比例。从50年代中期，他开始有计划地钻研和演唱了十几个这种类型的角色，除已提到过的以外，还有《丑角》中的卡尼奥、《曼侬》中的德·格里奥、《游吟诗人》中的曼里科、《安德列·谢尼埃》中的谢尼埃。

这样，斯苔芳诺在60年代初，即在40岁左右开始，他的声音逐渐硬质化，丧失了某些优秀品质，如声音的柔美和弹性。

现在我们再继续追述一些他辉煌时期的艺术历程；

1955年，斯苔芳诺与玛丽·卡拉斯合作，在西柏林市歌剧院主演《拉莫摩尔的露契亚》，指挥是冯·卡拉扬。这是一场具有历史意义的演出，它标志着唐尼采蒂的歌剧在德国歌剧舞台上的新生。

1957年，他与苔巴尔迪、蒂托·戈比一起演唱了契雷亚的歌剧《阿德里安娜·莱科芙露尔》，这部歌剧在美国的歌剧院海报上已中断了半个世纪。

1958年，他与瑞典著名瓦格纳的女高音尼尔森合作演出了《图兰多特》。

1960年，在芝加哥，斯苔芳诺、苔巴尔迪和蒂托·戈比组成意大利歌唱家的“最豪华阵容”，演出了普契尼的《托斯卡》。

此时，斯苔芳诺的声音出现了严重耗损的征兆。1965年1月，他在大都会演唱了他过去在这里从未演唱过的奥芬巴赫的《霍夫曼的故事》。但是，他已经不能克服这一角色的技巧上的困难，剧院不得不用别的男高音代替他演出。同一年，在布宜诺斯艾利斯的科隆剧院也发生了类似的事件，他本应在这里演唱《假面舞

会》，但他只唱了《托斯卡》，而《假面舞会》则根本取消了。正如评论界所指出的，在一些个别段落，他的声音非常优美，第三幕中卡伐拉多西与托斯卡的二重唱中富有魔力的轻声像从前一样博得听众的彩声。但是这些局部的成功已经不能改变整个局面，对于他本人和听众来说，都已十分清楚，他的声音的衰竭已是无可挽回的事实。

进入70年代初，期苔芳诺只能偶尔登台，演唱中的败笔十分明显。1970年至1971年演出季节，斯苔芳诺重返斯卡拉歌剧院，演唱了《艺术家的生涯》中的诗人鲁道夫。对于意大利音乐爱好者们来说，斯苔芳诺的登台永远是真正的节日。剧场里充满了热烈的气氛，在斯苔芳诺出现的每一个场景，甚至他所唱的个别句子，都引起暴风雨般的掌声。据评论家反映，歌唱家的声音在整个音域里都很匀称、柔和、动人。而在个别段落——“鲁道夫的叙述”，特别是第三幕——，这位艺术家使人生动地回忆起从前的斯苔芳诺。然而演出使他耗费了过多的精力，有时他对声音失去了控制，在最后一幕，他已显得疲惫不堪。但是剧场中的全体观众仍在齐声高呼：“永远的第一男高音！”

20世纪的意大利歌唱学派中居于主导地位的是威尔弟——真实主义歌唱学派，它的形式是威尔弟及真实主义乐派所具有的表演手法综合在一起的结果。众所周知，威尔弟的创作在意大利的声乐文化中创造了新的流派和与此相适应的新的表演者——即所谓威尔弟式歌唱家。他们对歌词，对音乐语言的感情色彩十分敏感，他们善于体现包含在伟大作曲家音乐中的鲜明的戏剧性对比，恰当地确定自己角色的情绪中最细微的变化。而真实主义作曲家如普契尼、莱昂卡瓦洛、玛斯卡尼、契雷亚等，则将作品面向普通人——农民、城市贫民、生活散漫的艺术家。他们依据威尔弟在音乐戏剧领域里所取得的成就，创作了表情强烈、抒情真

挚、但有时又近似于音乐话剧的风格。本世纪大多数声乐家都是在上述风格的熏陶下成长起来的。斯苔芳诺最优秀的成就也是体现在威尔弟和真实主义歌剧作品之中的。在这类作品中，斯苔芳诺在听众面前表现为一个有鲜明感情、能真切地感受和表现抒情戏剧的全部曲折，能用丰满、厚实、自由“飞翔”的歌声、细致多样的力度变化，强有力的高潮和感情的“突然爆发”、丰富的音色来征服听众。他因对威尔弟和真实主义歌剧中的句法和声乐线条有富于表现力的“造型”而享有盛誉，它们有时像被热情之火燃烧起来的熔岩，有时又轻巧、甜美得像轻风的吹拂。

然而在说到斯苔芳诺时，不能不提到玛丽亚·卡拉斯，他们俩人的长期合作演出和录音，是世界歌剧史上最伟大的篇章之一。而与卡拉斯的合作，使斯苔芳诺对古典美声歌剧作品有了深入的理解，虽然他本人并不直接属于古典美声技巧的男高音。

古典美声技巧的男高音风格完整，典雅精致，柔和华美，但缺乏炽烈的感情，不够气魄。而斯苔芳诺的歌声则十分鲜明、丰富和结实。这使他在解释古典美声作品时具有丰富的声乐色彩，内心的体验能够与歌唱技巧结合在一起。这正是卡拉斯所追求的理想境界，也是他们合作愉快的基础。

斯苔芳诺饰演的艾德加、阿尔图罗和艾尔维诺，展现了他的全部技巧：他那流畅圆润的连音美妙非凡，富有表现力，轮廓鲜明的句法充满了角色的感情变化。许多声乐史专家一致公认，斯苔芳诺是上个世纪最伟大的男高音大师鲁比尼当之无愧的继承人。

一位评论家在谈到《拉莫摩尔的露契亚》的录音时指出：“虽然今天围绕着上个世纪艾德加的优秀表演者的名字的是神话般的荣誉，但是很难想象他能在听众心目中留下比这个录音中的斯苔芳诺更深的印象。”的确，斯苔芳诺的艾德加是我们当代声乐艺术最杰出的篇章之一。

再如像奈莫利诺这样的角色，一般由“轻”男高音来演唱，斯苔芳诺使他具有巨大的戏剧性脉动。那首《偷洒一滴泪》的浪漫曲经过斯苔芳诺的诠释达到了无美不备的效果。且不说吉里、斯基帕那一代伟大歌手，至少在斯苔芳诺的同代及后代歌手中，尚无人能超过他的水平！

正如其他著名男高音歌手一样，斯苔芳诺也非常钟情于拿坡里歌曲，他为我们留下了丰厚的拿坡里歌曲的唱片录音，包括了大约30位作曲家的作品。

80年代中期，许多当代著名歌唱家参加了一次为非洲救灾的义演，当义演的策划者和主持人、年轻的西班牙男高音歌手卡雷拉斯恭敬地陪伴着70多岁的斯苔芳诺走上舞台时，全场爆发出雷鸣般的掌声。斯苔芳诺以沙哑的声音献唱了一首《遥远的桑塔露琪亚》，从人们的喝彩声中可以得出结论：作为人类声乐史上的一个奇迹，斯苔芳诺是不会遥远地离开喜爱他的人们的……

推荐唱片：

贝利尼《清教徒》：卡拉斯、斯苔芳诺主唱；赛拉芬指挥米兰斯卡拉歌剧院乐团。

唱片号：EMI CDS 7473088

唐尼采蒂《拉莫摩尔的露契亚》：卡拉斯、斯苔芳诺主唱；赛拉芬指挥佛罗伦萨五月音乐节管弦乐团。EMI CMS 7699802。

玛斯卡尼《乡村骑士》、莱昂卡瓦洛《丑角》：卡拉斯、斯苔芳诺主唱；赛拉芬指挥斯卡拉歌剧院乐团。

唱片号：EMI CDS 7479818

普契尼《艺术家的生涯》：卡拉斯、斯苔芳诺主唱；沃托指挥斯卡拉歌剧院乐团。

唱片号：EMI CDS 7474758

普契尼《托斯卡》：卡拉斯、斯苔芳诺主唱；德萨巴塔指挥斯卡拉歌剧院乐团。

唱片号：EMI CDS 7471758

威尔弟《弄臣》：卡拉斯、斯苔芳诺、蒂托·戈比主唱；赛拉芬指挥斯卡拉歌剧乐团。

唱片号：EMI CDS 7474698。

《斯苔芳诺歌剧咏叹调选曲》

唱片号：DECCA 440403—2 DM

《斯苔芳诺歌剧选曲》

唱片号：EMI CDM 7631052

《斯苔芳诺拿坡里情歌选》

唱片号：DECCA 417794-2 DM

《斯苔芳诺拿坡里情歌选》

唱片号：EMI CDM 7692322

弗朗科·科莱里

弗朗科·科莱里是二战以后最负盛名的意大利男高音歌唱大师，当50年代莫纳柯和斯苔芳诺两大男高音巨星如日中天的时候，科莱里异军突起，“抢占”了第三把“交椅”，形成鼎足之势。当莫纳柯、斯苔芳诺巅峰已过时，科莱里则与后起的贝尔贡齐双星闪耀，代表了60年代戏剧男高音的最高水平，在他们的强大的光环照射下，几乎无人能出其右。

科莱里1921年出生于意大利的安科纳，这座面临亚得里亚海的城市素以“盛产”歌唱家而闻名，男高音吉里、女高音柴史蒂也都出生于此。

科莱里在少年时期就显示出非常出色的歌唱天赋，1951年因朋友的建议，参加了佛罗伦萨五月音乐节的歌唱比赛，获得大奖，从此正式开始歌唱生涯。并拜斯基帕为师钻研歌唱技法。

几年后他就成为斯卡拉歌剧院的首席男高音。1960年，科莱里在大都会歌剧院成功地演唱了威尔弟的作品《游吟诗人》，在男高音的试金石《柴堆上火焰熊熊》这段曲目中，他的高音C有如穿云裂石，震撼人心，博得空前赞誉。

科莱里最敬佩的是男高音歌王卡鲁索，他成名以后仍经常聆

听卡鲁索的唱片，他说："卡鲁索的歌声使我如醉如痴，尤其值得我学的，乃是他那温暖的心和丰富的感情！"

与莫纳柯一样，他的音量是惊人的，如果说莫纳柯的声音像洪钟般的响亮，那么科莱里的声音就像奔腾的长江大河，一泻千里，聆来使人痛快淋漓。多明戈评价他说："我不相信我亲耳听到过有谁演唱的水平可以同科莱里颉颃的。我听他演唱时，他的嗓音极富金属性和穿透力，始终处在其巨大威力的巅峰。"帕瓦罗蒂认为科莱里"具有非凡的声音，尤其善于使用横膈膜的力量"。

作为一名歌剧演员，科莱里在外形上也占有相当大的优势：他身材高大伟岸、相貌英俊漂亮，在扮演古典歌剧中那些爱情角色时，很自然地就能达到声音与形象的完美统一。

科莱里对于日常生活也非常注意。他从不沾烟酒，也不高声谈话，细心地保养着自己的嗓子。每当要演唱新剧目时，他一定要事先把总谱吃透，甚至把全剧的音乐都背下来。

科莱里与莫纳柯、斯苔芳诺代表了50—60年代男高音歌唱艺术的高峰，他与当时的女高音"双星座"卡拉斯、苔巴尔迪经常合作演出，并录制了大量高水平的歌剧唱片。特别是他与瑞典女高音大师尼尔森合作录制的普契尼的两部杰作《托斯卡》和《图兰多特》全剧唱片，更是录音史上的不朽之作。

像所有意大利男高音一样，除歌剧以外，拿坡里歌曲也是他的拿手好戏。他录制的一张《拿坡里歌曲专辑》，一直被称为是诠释意大利民谣的经典之作。科莱里善于戏剧化的处理和感情表达，甚至在拿坡里歌曲中我们听到的仍然是他习惯性的歌剧式的构架。火山般的喷涌 、热情奔放，豪迈但又隐含着忧郁，同时又是有节制的。这是他演唱风格的体现。他与其他意大利男高音不尽相同之处，在于他从不允许信马由缰，每一首曲目都经过事先周密的考虑和安排，如果说贝尔贡齐的拿坡里歌曲是一首首精美的

诗，那么科莱里的拿坡里歌曲就是一幅幅绘画巨作，它受尺幅的限制，但又特别浓烈。

科莱里演唱的《我的太阳》感情炽烈，气势磅礴，不论是清澄柔美的弱声，还是光辉有力的强音，他都表现得激情洋溢并且扣人心弦。尤其是他在演唱到歌曲的最后一句时，没有按照传统演唱那样按乐谱的原定音高去唱，他将原谱的结束音 G 改为用高音 C 来结束，比帕瓦罗蒂的演唱又高了一个纯四度。这一改唱不仅使乐曲的难度增加不少，同时也使《我的太阳》更加灿烂辉煌。

科莱里的歌唱生涯前后共有 25 年，比起许多歌昌家来说不算长，但他仍被公认为是本世纪名列前茅的歌唱大师。

科莱里的个性很怪，他退出歌坛后隐居在美国，几乎与世隔绝，在意大利也只有很少几个朋友知道他的消息。

推荐唱片：

贝利尼《诺尔玛》：卡拉斯、科莱里演唱；赛拉芬指挥。唱片号：EMI CMS 7630002

普契尼《图兰多特》：尼尔森、科莱里演唱。

唱片号：EMI CMS 7693272

普契尼《托斯卡》：尼尔森、科莱里演唱。

唱片号：DECCA 4400512

比才《卡门》：普赖斯、科莱里演唱，卡拉扬指挥。唱片号：RCA VICTOR 6199-2-RG

《拿坡里歌曲》：科莱里演唱。

唱片号：EMI CDC-7478352

马里奥·兰扎

马里奥·兰扎是世界歌唱艺术史上的一个极富传奇色彩的人物，他并非正统的学院派歌剧演唱家，但他能够在经典的歌剧演出中展现出独具魅力的风采。

马里奥·兰扎的真名是阿尔弗莱多·柯科茨，祖籍意大利。兰扎1921年1月31日出生在美国，但他的血管里流淌着的仍是意大利人的血液，他后来的歌唱天赋与这种血统不无关系。

兰扎的母亲酷爱音乐，并将这一爱好传给了兰扎。兰扎19岁时才开始进行正规的声乐训练，这个年龄对从事声乐来说是较迟的。21岁时，他受雇做了一名卡车司机。一天，当他为费城音乐学院运送一架钢琴时放声唱了起来。那热情奔放、不事雕琢的歌声被学院负责人、著名指挥家库塞维斯基听到了，他非常欣赏兰扎的歌喉，他给了兰扎在音乐学院试唱的机会，学院专家们一致认为他的天赋不可限量，这使兰扎获得了一笔可观的奖学金。

在学院期间，凡听过他歌唱的人都称他是“新的卡鲁索”。人们预言他将为大都会歌剧院增光。

第二次世界大战期间，兰扎在空军短期服役。他为战友们歌唱，获得了“空军的卡鲁索”的雅号。并在这段时间里参加了两

部影片《航向正确》和《胜利女神》的拍摄。

战后他又师从吉里的老师恩利科·罗萨蒂深造。罗萨蒂对他说:“你的嗓子是天生杰出的。为寻找这样的嗓子我经历了 34 年,现在终于找到了。”

1949 年,兰扎在好莱坞圆形剧场举行了一场令万众激动的个人演唱会。他演唱时从不使用麦克风,声音能传到每个听众的耳中。大指挥家托斯卡尼尼指出:“这是 20 世纪最伟大的嗓子。”

被誉为卡鲁索的继承人的马里奥·兰扎引起了好莱坞的注意,他同著名的米高梅影业公司签订了为期 7 年的合同。这期间他曾主演了《午夜之吻》、《新奥尔良的祝酒》等影片,均刷新了票房记录。他也因此成为美国无线电广播公司酬金最高的音乐家之一。《我的爱》、《一年至爱之夜》等电影中的音乐和歌曲多次登上唱片业的金榜。

然而兰扎最终能够成为举世闻名的歌唱家,还在于他主演了那部以“有史以来最伟大的男高音”卡鲁索的一生为基调的音乐传记影片《伟大的卡鲁索》。兰扎为饰演卡鲁索,对卡鲁索的录音资料和生平资料进行了几年的深入研究和学习,这使影片中的 27 首曲目无论是对卡鲁索还是对兰扎来讲都成为惊人的艺术贡献。这些曲目包括正宗的歌剧咏叹调和意大利情歌,每首歌都充满激情,令人感怀不已。

在这部影片中,兰扎对最为人们钟爱的曲目如《丑角》中的《穿上戏装》、《弄臣》中的《女人善变》、《艺术家的生涯》中的《冰凉的小手》以及《圣洁的阿伊达》、《黎明》、《重归索莲托》和英国民歌《因为》等的演唱极为逼真自然,各种评论指出:“他的嗓音松弛,富于变化与乐感,而且十分雄壮……具有极高的艺术质量,非常激动人心。”“他的艺术处理亦非常难得。”

影片公映后,在一周之内观众人数比卡鲁索一生的听众还要

多。《伟大的卡鲁索》的唱片集在市场上极为畅销，据估计，自唱片问世以来已销售了几千万套。

马里奥·兰扎的歌唱风格极其鲜明，具有很浓的个性色彩。作为意大利民族的后裔，他的歌声带有十分明显的意大利歌手的特色：热情、开朗、富有阳光感。由于出生在美国，因此他的演唱又具有美国人自由狂放、不拘小节的性格特征，这使他在其歌唱生涯中从不被某一类风格的曲目所局限，他对任何形式、任何风格的歌曲都来者不拒，只要他自己认为是好的，他都敢于去演唱。因此，在他演唱最正统的歌剧时，尽管有时处理得不太“规矩”，但那些挑剔的观众也不能不为他绝妙无比的歌声所感动。

1959 年 10 月 7 日，兰扎在罗马突然病逝，享年 38 岁。事后证明，他是由于得罪了黑手党而遇害的。

兰扎逝世 30 多年来，人们并没有忘记他。费城有以他命名的公园，有兰扎学会，有为青年歌唱家设立的兰扎奖学金。他出生的城市把 10 月 7 日定为“马里奥·兰扎日”。就像当年卡鲁索鼓舞了少年兰扎一样，兰扎也激励着后代的男高音们。当今三大男高音中的两位——帕瓦罗蒂和卡雷拉斯在青少年时期都是由于看了兰扎主演的《伟大的卡鲁索》而立志成为男高音的。帕瓦罗蒂说道：“我小时候常去看兰扎的电影，回家后就在镜子前模仿他。我希望有一天我能在一部电影中扮演马里奥·兰扎。”

推荐唱片：

《伟大的卡鲁索》唱片号：RCA VICTOR 60049-2-RG

《不要忘记我》唱片号：RCA VICTOR 09021420-2

《我的爱》唱片号：RCA VICTOR 60720-2-RG

《兰扎演唱金曲》：RCA 6427-2-RG

卡尔洛·贝尔贡齐

1924年7月13日出生于意大利帕尔玛的**卡尔洛·贝尔贡齐**是当代艺术修养最深厚的男高音歌唱家。他早年曾经从事过卡车司机和面包师职业。由于酷爱声乐，曾师从声乐专家格兰蒂尼学习歌唱，随后进入博依托音乐学院声乐系。二战期间曾因积极投身反纳粹运动，被德国法西斯囚禁。战后进入帕尔玛音乐学院继续深造。1948年毕业以后，他在莱切作为男中音首次登台，饰唱罗西尼的歌剧《赛维利亚的理发师》中的费加罗，随后他还成功地演唱过格蒙特、利哥莱托、玛尔切罗、夏普莱斯等著名的男中音角色。然而正是在这期间，他发现自己具备男高音的潜质，经过3年的调整和学习，1951年，他正式以男高音歌手的面貌出现在舞台上，在焦尔达诺的歌剧《安德烈·谢尼埃》中扮演剧中主人公，从此名声大噪。

同年，贝尔贡齐与意大利电台签订了威尔弟作品的演出合同，演唱了一组威尔弟作品中的男高音曲目，并在纪念威尔弟逝世50周年的活动中选唱了《西蒙·博卡涅拉》和《命运之力》，获得巨大的成功，奠定了他成为当代意大利男高音中尖子歌手的基础。

1953年，贝尔贡齐首次在斯卡拉歌剧院主演那波利的《马赛

尼罗》。同年，他以《命运之力》中的男高音主角在伦敦斯托尔剧院首次亮相，他那精美绝伦的歌声，立刻轰动了英伦三岛。

1962年和1975年，他又两次在伦敦科文特花园皇家歌剧院上演了这部歌剧，随后他又多次在这里演了这部歌剧。同时他在这里演唱了《游吟诗人》中的曼里科，《阿伊达》中的拉达美斯、《托斯卡》中的卡伐拉多西等戏剧男高音角色。

1955年，贝尔贡齐在美国芝加哥歌剧院演唱了普契尼的《外套》中的鲁依奇和玛斯卡尼的《乡村骑士》中的图里杜。

1956年，他以威尔弟的《阿伊达》，威震美国大都会歌剧院。这次演出的意义非同一般，因为作为一名歌剧演员，能否被承认为是世界级的歌唱家，就看他能否顺利的征服大都会歌剧院。贝尔贡齐成功了。

从1956年至1974年，贝尔贡齐在大都会演唱了不下50个角色。他被认为是当代十大男高音歌唱家之一，特别是自莫纳柯、斯苔芳诺相继退出歌坛以后，他与后起的帕瓦罗蒂、多明戈一起创造了60年代末至70年代中期的歌剧艺术的黄金时期。

80年代以来，贝尔贡齐宝刀不老，仍保持着雄厚的歌唱实力，而且其歌唱修养达到了妙化自然的崇高境界。1990年，他以66岁高龄在日本大阪举办独唱音乐会，在长达两个小时的演出中，演唱了21首歌剧咏叹调和拿坡里歌曲。这对一位66岁的歌唱家来说，是非常艰巨的。然而，他从容不迫地完成了全部曲目的演唱。评论界认为，贝尔贡齐晚年的歌唱再现了吉里晚年的风采，在艺术修养方面，贝尔贡齐是吉里的最佳继承人。

贝尔贡齐的魅力在于他理智、正统的歌唱技巧。他以自己独特的鉴赏力和艺术情趣运用自己的嗓音，唱出稳健、优雅而又充满活力的旋律线条。在音域大小这一点上，虽然不及莫纳柯和科莱里，但作为戏剧男高音，他仍不失浑厚、雄壮的特色。贝尔贡

齐在歌唱时从不卖弄技巧、放纵声音，音色、音量和气息的控制达到了近乎完美的程度，特别是他在高声区的渐强与渐弱的转换，使人听不出过渡的痕迹。他对任何曲目的演绎，都能够做到不温不火、不嘶不懈，速度平稳端庄、分寸感极强。另外，由于他是男中音出身，在中声区的说服力令人叹为观止。

贝尔贡齐在其艺术生涯中演唱最多的是威尔弟的作品，他被公认为是威尔弟作品的权威，威尔弟博大精深的音乐，在贝尔贡齐的歌声中得到了最完美、最准确的诠释。他因对威尔弟歌剧中的句法和声乐线条有卓越的、富有表现力的“造型而享有盛誉，它们有时像被热情之火燃烧起来的熔岩，有时又轻巧、甜美，像轻风的吹拂。总之，像贝尔贡齐这样对威尔弟的全部作品进行如此细致、深入地剖析、研习，并演唱得这样考究的歌唱家，在当今还没有第二人可与之相匹敌！

80年代以来，在商业化趋势和五花八门的大众传媒面前，帕瓦罗蒂和多明戈有时也不能免俗。而贝尔贡齐则始终保持着古典歌唱家的严谨的风度和品质。这是非常难能可贵的。有评论甚至认为：“贝尔贡齐是传统歌唱艺术的最后一位代表！”

推荐唱片：

威尔弟《游吟诗人》　DG 4454512（3CD）

威尔弟《茶花女》，琼·萨瑟兰、贝尔贡齐、梅里尔主唱。唱片号：DECCA 411877－2

《我的太阳》、《绿叶青葱》：贝尔贡齐独唱音乐会第一、二辑　VICTOR ICC－5013、VICC－5015

普契尼《艺术家的生涯》：贝尔贡齐、苔巴尔迪演唱。唱片号：DECCA ADRM 425534－2 DMI

尼科莱·盖达

瑞典在本世纪涌现出两位超级男高音大师，一位是约西·毕约林，另一位就是**尼科莱·盖达**。

盖达 1925 年 5 月 14 日出生于斯德哥尔摩。他的父亲是俄罗斯人，他母亲是瑞典人。在他尚未出生时，他父亲曾是哥萨克民间合唱团成员。这个合唱团专以演唱俄罗斯和哥萨克民歌为主，水平相当高。他们经常在欧洲各国巡回演出并灌制了大量唱片。盖达的父亲后来定居瑞典并在教堂担任合唱指挥。盖达在这样一个音乐家庭里受到了良好的音乐熏陶，幼年时即在莱比锡学习声乐。

1948 年他在斯德哥尔摩音乐学院师从著名男高音歌唱家奥尔曼，奥尔曼认为盖达是毕约林之后最出色的抒情男高音。1950 年他在尼尔森声乐比赛中获奖。1952 年首次登台演出亚当的歌剧《隆瑞莫的驿车夫》，他的歌唱打动了指挥多布伦和 EMI 唱片公司的莱格，让他担任《鲍里斯·戈杜诺夫》中的狄米德利一角，并于 1953 年在巴黎同著名男低音克里斯朵夫一起录制了这部歌剧的唱片。同年，盖达应卡拉扬邀请在米兰斯卡拉歌剧院演唱了奥尔夫的歌剧《特里奥菲》中的唐·奥塔维欧。

1954 年，盖达先后在巴黎歌剧院和伦敦科文特花园皇家歌剧

院演唱了雷赫曼的《奥伯龙》中的胡昂和威尔弟的《弄臣》中的曼图亚公爵，随后又演唱了浮士德、塔米诺等一系列歌剧角色。

1955年在普罗旺斯音乐节上，盖达演唱了《米雷叶》中的维辛特和贝尔蒙特，以及格鲁克的《奥菲欧》中的男高音主角。

从1956年到1957年间，盖达录制了大量歌剧唱片，均获佳评。他在约翰·斯特劳斯的辉煌歌剧《蝙蝠》、雷哈尔的轻歌剧《风流寡妇》、巴赫的《b小调弥撒》等曲目的演唱中，其乐句处理和旋律表述都达到了尽善尽美的程度。

1957年，盖达首次在美国大都会歌剧院上演了古诺的名作《浮士德》，他高雅的格调、演唱弱音的技巧受到极高的评价。

在那个演出季节里，他还饰演了莫扎特的《唐·璜》中的奥塔维奥，并尝试了美国作曲家巴伯的作品《伐奈莎》中的阿那托尔。之后，他又在大都会上演了奥芬巴赫的《霍夫曼的故事》、柴科夫斯基的《叶甫根尼·奥涅金》以及《弄臣》。特别是女高音歌后玛丽亚·卡拉斯尝试演唱女中音角色卡门时，特邀盖达饰演唐·何塞，俩人双双获得巨大成功，并由EMI唱片公司录制了全剧唱片。

1960年至1961年，盖达在元老级指挥大师克伦佩勒尔指挥下在伦敦演唱了《魔笛》中的塔米诺王子，莫扎特歌剧中那种轻巧、连贯的乐风在盖达的歌声中得到精美的展示。

40多年来，盖达先后在米兰、纽约、巴黎、华盛顿、圣彼得堡的著名歌剧院，主演过意、法、德、俄等各国不同风格的歌剧作品。盖达最拿手的剧目是《浮士德》，在他演唱的这部歌剧中，我们首先感受到的就是他那清晰、准确、优美的法语。盖达饰演的浮士德博士，没有科莱里那种意大利式的戏剧化的渴望，也没有阿莱扎那种歌德式的极度深沉。他表现出一个法国人的那种闲适、优雅，似乎在人之暮年仍然在追求，玩味着人生的兴趣。盖达永远能让你体会到角色最恰当的形象，他能够在不改变任何声音的情况下，

使他的每一个戏剧形象真实、准确，让人无可挑剔。

盖达的独唱曲目也非常广泛，例如古诺的《米芮》，安徒生作词、格里格谱曲的《我爱你》，唐尼采蒂的浪漫曲《偷洒一滴泪》，理查·施特劳斯的《夜》、《神秘的邀请》、《奉献》，约翰·施特劳斯的《威尼斯之夜》，雷哈尔的《风流寡妇》等，这些都是他演唱会的精华。

盖达在男高音中堪称全才，他以深厚的艺术功底和高超的语言天赋唱遍了几乎欧洲各种语言的歌剧。他通晓俄、德、意、法、英以及瑞典等多国语言，这使他不仅能胜任不同国家、不同的歌剧作品的演唱，而且能够做到纯正、准确地贴近角色，使人听不出是一个外国歌唱家在演唱另一个国家的作品。

盖达录制的唱片数量丰厚，多达100多种，不仅包括欧美各国的歌剧，还包括各国民歌、艺术歌曲以及宗教歌曲。

1978年，盖达出版了他的自传《一份高价的礼物》。有评论家这样写道："当人们还未发现足球场和声乐有任何关系，当股票还未盛行，当唱片公司仅有几家时，如果你提及男高音，首先想到的就是盖达，耳边响起的是一缕缕没有压迫感的、清秀的高音。"

推荐唱片：

普契尼《蝴蝶夫人》：卡拉斯、盖达主唱；卡拉扬指挥。唱片号：EMICDS 7479598。

比才《卡门》：卡拉斯、盖达主唱。

唱片号：EMICDS 7543682。

古诺《浮士德》：盖达、安赫莱斯演唱；克路易坦指挥巴黎国家歌剧院乐团。唱片号：EMI CMS 5652562

乔恩·维克斯

加拿大不像意大利、西班牙那样盛产歌唱家，**乔恩·维克斯**是惟一一个出生在加拿大而能与欧洲大牌歌唱家分庭抗礼的著名男高音。

维克斯1926年出生于加拿大的萨克其万省，童年时期即在当地教堂合唱队演唱。第二次世界大战结束时，他做管理工作，有时到业余俱乐部唱歌。后来他的歌唱被一位来自纽约的女高音歌唱家所赏识，并自愿担任他的声乐指导，维克斯由此开始了正规的声乐训练。不久，他进入多伦多皇家音乐学院接受进一步的深造，并参加各种歌剧节的演唱，1953年，他在斯特拉特佛德音乐节首次登台演唱整部歌剧，剧目是比才的歌剧《卡门》，扮演男高音主角唐·何塞。这个角色后来成为他最拿手的角色之一。

1957年，维克斯在伦敦科文特花园皇家歌剧院成功地演唱了威尔弟的作品《假面舞会》中的里卡尔多，并在拜罗伊特演唱了瓦格纳的歌剧《女武神》中的吉克蒙特。被认为是最出色的“瓦格纳式歌唱家”。在这一年里，他有幸与女高音歌后卡拉斯同台演出，更使他的声誉骤然上升。

1958年，维克斯在英国演唱了威尔弟的《阿伊达》中的英雄男高音角色拉达梅斯和威尔弟的另一部杰作《唐·卡洛斯》，由此奠定了他作为世界级男高音的地位。特别是他演唱的《奥赛罗》，更使他强劲的戏剧性声音得到充分的发挥，他是莫纳柯之后、多明戈之前最出色的奥赛罗扮演者，正因为如此，他曾在两套《奥赛罗》全曲唱片中主唱了这个角色。这两套唱片均被评价为录音史上的经典，其中由赛拉芬指挥的那一版更是获得极高的赞誉。另一版则是由举世闻名的卡拉场指挥录制的。此外，维克斯与卡巴耶、科索托、拉伊蒙迪等著名歌唱家在巴比罗利指挥下演唱的威尔弟《安魂曲》，亦被认为是《安魂曲》的最佳组合之一。

维克斯不像意大利男高音那样闪烁着阳光般灿烂的光泽，他的声音是比较阴暗的，有时还略显枯涩，但这种声音正是典型的戏剧男高音所需要的。他的声音不在音色上过分讲究，而是追求宏大粗犷的音量。很少有人能像他这样充分地驱使强劲的歌喉。

维克斯对于将歌剧搬上电影也很有兴趣，他与意大利著名女高音米雷拉·弗蕾妮合作拍摄了歌剧影片《奥赛罗》，使更多的人能够欣赏到他出色的表演。

维克斯与当代众多著名歌唱家相比，其演出和录制的唱片都是很少的，后期很少做巡回演出，也不像帕瓦罗蒂、多明戈那样不遗余力地利用宣传媒介扩大名声，但是他作为当代最杰出的戏剧性男高音的地位是不可动摇的。

推荐唱片：

威尔弟《奥赛罗》：维克斯、弗蕾妮主唱；
卡拉扬指挥柏林歌剧院爱乐乐团及合唱团。
唱片号：DECCA 7693082
威尔弟《阿伊达》：维克斯、普赖斯主唱；索尔蒂指挥。
唱片号：DECCA 417416－2

彼得·施赖埃尔

彼得·施赖埃尔是德国著名的男高音歌唱家。是无与伦比的演唱莫扎特作品的高手，是一位卓越的驾驭德、奥艺术歌曲的大师，一位令人赞叹的清唱剧演员，同时还是一位能表达音乐感情的指挥家。

施赖埃尔1935年出生于德国的迈森。其父是当地的一名教师，兼做教堂唱诗班领唱。施赖埃尔生来就有一副清澈的嗓音，他的辨音力和理解力都很强，因此音乐的种子早早就在这颗幼小的心灵中扎下了根。施赖埃尔回忆说："我早在孩提时代就踏上了音乐之路。"按照德累斯顿地区萨克森教堂唱诗班世代相传的规矩，还不满8岁的施赖埃尔便被推荐给了克罗伊茨儿童合唱团，这是一个历史悠久的蜚声世界乐坛的声乐团体，其负责人鲁道夫·毛厄尔斯贝格颇有声誉，他马上将施赖埃尔吸收进了预备班。

施赖埃尔在儿童合唱团里所获得的训练和知识，为他以后跻身于乐坛打下了坚实的基础。

1946年，他作为克罗伊茨合唱团的童声低音独唱歌手登台演出。他的名字开始出现在海报和节目单上。对此，12岁的施赖埃尔显然感到无比自豪。

施赖埃尔最终是以男高音独唱演员的身份同克罗伊茨儿童合唱团分手的。尽管他通过家庭和合唱团的帮助具备了当一名男高音歌唱家的先决条件，但仍需要积累和获取这样的经验和知识——必须学会怎样调节和运用自己的嗓音，不是强求，而是自然地任其发展，使之趋向成熟。1956年在德累斯顿克罗伊茨教堂举行的复活节音乐会对他始终是个教训：在演唱巴赫的《马太受难曲》中难度很高的唱段时，他的嗓子由于过度紧张而失灵。

很长一段时间里，施赖埃尔几乎一直被视为专唱莫扎特作品的男高音。确实，他很早就在世界舞台上塑造了一批莫扎特歌剧中的人物形象，并以此赢得了国际声誉。在德国柏林国家歌剧院，他坚持不懈地探索莫扎特声乐作品的歌唱和表演艺术，在奥地利萨尔茨堡艺术节上，他经常参与演出。这些都给他提供了大量积极而全面地演唱莫扎特作品的机会。但是随着舞台实践的日益增多，他的保留节目早已不再局限于莫扎特歌剧中的重要角色，而是扩大到了罗西尼、韦柏、瓦格纳和柴科夫斯基的歌剧。在柏林国家歌剧院和萨尔茨堡演出的瓦格纳的《莱茵河的黄金》时，他以不落俗套的抒情男高音的演唱获得了巨大成功。

80年代以来，施赖埃尔明显减少了歌剧演出，他在回忆录中解释说："在舞台生涯中，我越来越明显地看到，歌剧逐渐变得华而不实。这确实是一个令人失望的现象，也许正是它使我慢慢地疏远了歌剧。从前，演员总是站在舞台上，极力卖弄嗓子，大大削弱了演出的戏剧性。现在，为了把歌剧恢复成为有效的舞台音乐剧，演员们已逐渐抛弃了过去的旧习，然而我还是认为，如果歌剧过分追求技巧，那么这对许多题材是不利的。

基于上述认识，施赖埃尔开始更多地致力于艺术歌曲的演唱实践。因为他觉得，在各类声乐形式中，只有歌曲能向他提供更多的机会去实现自己的想法。

艺术歌曲源于德国，在莫扎特和贝多芬的个别歌曲中已初具雏型，而在舒伯特和舒曼的歌曲创作中达到成熟和完美的境界。同时，艺术歌曲又是较之一般的声乐形式来说，更高层次的艺术作品，要求歌词、旋律和钢琴伴奏要完美地结合起来，并表现出歌曲的意境和内涵。特别是在舒伯特和舒曼的很多歌曲中，歌词大多采用了当时著名诗人的诗句，如哥德、席勒、海涅等，这就为歌曲奠定了较高的文学基础。施赖埃尔对这些诗人的作品进行了深入的研究，因此他的艺术歌曲的诠释具有极高的品位。他的所有的歌曲演唱会都博得了听众的赞叹与喝彩，他的音乐表现技巧和对不同声乐作品的刻划能力使人如醉如痴。除舒伯特、舒曼的作品以外，他还广泛涉猎了勃拉姆斯、贝多芬和普罗科菲耶夫的艺术歌曲。施赖埃尔认为，在歌曲演唱中，音乐本身是占主导地位的，歌唱者只是把作曲家的意图表现出来。这种创作态度，正是他赢得世界各地听众的原因所在。

除了演唱经典作品以外，施赖埃尔也追求自己的音乐理想。他说："我十分向往能在台上按自己的观点去塑造一部音乐作品，早在克罗伊茨儿童合唱团时就有这种念头了。在大学里我提前通过了几门副科的结业考试，用余下的时间跟随马丁·弗勒米希教授——现为克罗伊茨合唱团负责人，学习乐队指挥专业。依我看，作为一个指挥，就是要了解作曲家的气质，通过指挥棒把自己的想象化为音乐传达给听众，使之产生共鸣。"

施赖埃尔是一位高水平的艺术天才，他既自信又谦虚，他使自己的歌声为人们带来快乐和美的享受。他相信音乐能净化人的灵魂，使一个人认清生命的意义。

推荐唱片：

《贝多芬第9交响曲》：卡拉扬指挥柏林爱乐，施赖埃尔、巴尔查等领唱。唱片号：DG 415832－2 GGA

威廉·吴

威廉·吴是华人歌唱家吴文修在欧洲歌剧舞台上启用的艺名。他与高音C之王帕瓦罗蒂同岁，于1935年出生在台湾省的彰化县，他也是中国乃至整个亚洲出现的唯一一位世界级的男高音歌唱大师。

这位大器晚成的歌唱家早年赴日本留学，原打算学习机械专业，由于他酷爱声乐艺术，几经周折后得以进入京都音乐大学，此时他已经27岁了。

1964年，29岁的吴文修出色地演唱了弗洛托的歌剧《玛尔塔》，被日本最高音乐学府桐朋学园大学录为特别生。两年之内，他演唱了布里顿的作品《鲁克莱修的凌辱》，受到大都会歌剧院和萨尔茨堡音乐节的副指挥瓦尔特·图西格的赞赏，并由后者推荐，于1967年9月获得奖学金去柏林歌剧院 歌剧研究所深造，1970年以优异的成绩毕业。之后与该剧院签约，从此开始了他的职业歌唱家的生涯。1973年，他登上了西柏林歌剧院首席男高音的宝座。

在1973年西柏林歌剧院的演出季节里，由著名指挥家朱塞佩·巴达奈指挥演出了莱昂卡瓦洛的歌剧《丑角》。当吴文修饰演的

剧中人卡尼奥凄惨地喊叫出“喜剧结束了!”时，全场沸腾了。“好极了！威廉·吴!”的喝彩声此起彼伏响彻大厅，巴达奈本人也认为吴文修是与他合作过的最佳卡尼奥。第二天柏林的报纸杂志都发表了评论文章，认为“威廉·吴的声音光辉灿烂”，是“国际高水平的丑角扮演者……”更有文章预言他将是一位很“称职的奥赛罗”。

一些欧洲的声乐专家曾认为，亚洲人的身体结构和营养补充方式决定了在他们当中不可能出现世界级歌唱家，可是当人们听过吴文修的演唱后无不放弃这种观念。对于一个歌唱家来说，最重要的是在于是否真正掌握了科学的发声方法。吴文修之所以能登上西柏林歌剧院首席男高音的宝座正是因为他掌握了美声唱法的所有技巧。因此，他能发出比西方人更强劲有力的歌声。当然，在音乐表现上，语言的运用也必须过关，他们才肯把首席宝座让给你。吴文修作为一个中国人，在瓦格纳的故乡，和瓦格纳的同胞同台上演瓦格纳的歌剧，又要担任首席男高音，足见他的实力决非一般。

吴文修在欧洲期间，几乎唱遍了欧美各地的歌剧院，与许多著名指挥大师、歌唱大师同台演出。其中有指挥家阿巴多、祖宾·梅塔、马泽尔、艾莱蒂等。歌唱家有普罗蒂、冯·达姆、拉伊蒙迪、弗蕾妮、斯科托、科特鲁巴斯、柯索托、巴尔查和诺曼等人，特别是在得到卡拉扬的赞赏之后，他的名字终于在1976年被列入纽约时代杂志社出版的《世界歌唱名人录》。这是一个歌唱家的最高荣誉。

在吴文修的保留剧目中，多是一些难度极大的、戏剧性男高音角色，如《托斯卡》中的卡伐拉多西、《图兰多特》中的卡拉夫王子、《游吟诗人》中的曼里科、《卡门》中的唐·何塞、《纽伦堡的名歌手》中的瓦尔特、《蝴蝶夫人》中的平克顿、《莎乐美》中

的哈罗德、《茶花女》中的阿尔弗莱德等等。其中最为出色是他在威尔弟的大歌剧《阿伊达》中饰演的拉达梅斯。这是一个很难唱的戏剧男高音角色，需要“换声”的地方俯拾皆是，吴文修以他那高超的控制技术完美地表演了这个角色。也正因为此，他于1984年获得了《维也纳世界歌剧奖》。

吴文修通过自己的刻苦钻研和艺术实践，对美声唱法的训练与掌握形成了独特的观点。他认为，欧洲人都有着坚实的胸腔共鸣，由于他们的语言习惯促使他们这部分自然就很发达，不太需要后天的训练，所以他们只强调“面罩”的训练（要歌者在眉间以下感到共鸣）。而作为亚洲人，首先必须刻苦地训练胸腔共鸣，只有建立了这种坚实的基础之后，加上其他共鸣区才能获得雄浑有力的声音。吴文修正是坚持长期训练这一共鸣区，才取得了欧洲人不敢相信的成就。

随着吴文修年龄的增长，歌唱技巧与艺术造诣的加深，他终于在1989年推出了男高音的顶峰剧目——威尔弟的《奥塞罗》，时已55岁。扮演雅戈的是年近70岁的阿尔多·普罗蒂，他曾两度与莫纳柯、苔巴尔迪合作灌录唱片。

开场不久，合唱的欢呼声一过，站在天幕根上的吴文修唱出了奥赛罗的第一句，它简直像闪电划破长空一样，把那灿烂辉煌的声音直送到大厅的最后排。这一段唱对男高音来说常常是“致命一唱”（如果说阿伊达是试金石，奥赛罗简直就是陷井，很多名家毁在这里。帕瓦罗蒂在60岁以前一直不敢尝试这个角色）。因为这个戏份量太重，演员往往不敢把嗓子开得太足，以免后面唱不动。如果不把嗓子开好，上来就唱高音B，很可能把嗓子唱坏，所以是很要真功夫的。而吴文修整场戏唱下来，却仿佛嗓子仍有“富余”似的。莫纳柯的儿子在其父去世后曾说过：“奥赛罗这个戏不要再演了，真正的奥赛罗已经死了！”他的这番话虽有道理，

但不准确。西班牙男高音多明戈就是一位称职的奥赛罗，这也是得到莫纳柯首肯的。现在，一个东方人又攻下了奥赛罗这个难“啃”的硬骨头。

吴文修已经62岁了，但声音的威力丝毫未减。他说：“一个人的声音在50岁才能达到巅峰，对声音的运用以及对百味人生的体验，才能达到感动别人的地步。在欧洲的声乐家中，50岁才唱好的不胜枚举，甚至到70岁照唱不误的亦大有人在，绝不输给年纪较轻的人。”

1992年，吴文修来到北京，与中央乐团合作灌录他的两张CD盘：咏叹调和歌曲集。一共录了40多首曲目。由于乐队刚刚拿到乐谱没有演练就录音，常会出现一些合不上的地方。有时一个曲子要反复录几次。尽管如此，他还是在几天之内，一口气把40多首歌曲录完。在唱片社的大录音室里，不时响起乐队成员的喝彩声。特别是他连续两次演唱《游吟诗人》中那首著名的《柴堆上火焰熊熊》时，几个高音C辉煌极了，连乐队都“盖”不住他。吴文修这两张CD已出样盘，不久将上市发行。

吴文修现任日本洗足音乐大学教授，台湾首都歌剧团团长和日本大都会歌剧院音乐总监。

卢恰诺·帕瓦罗蒂

在50—60年代的意大利男高音巨星当中，我们可以举出莫纳柯、斯苔芳诺、科莱里、塔利亚维尼、贝尔贡齐等一连串伟大的名字，但是在他们之后，我们能说出的名字却只有一个，那就是**卢恰诺·帕瓦罗蒂**。巨星的减少或许说明了美声唱法的不景气，然而帕瓦罗蒂确实是以一人之力继承和发展了卡鲁索以来的意大利男高音的歌唱传统。特别是他那9个辉煌无比的高音C，又使美声唱法达到了一种前无古人的新的境界。当然，众所周知，在他的身边还站着另外两个了不起的人物：多明戈和卡雷拉斯，但他们是西班牙人。在意大利形不成一个男高音巨星群，这对热爱声乐艺术的人们来说，是一个不小的遗憾。

卢恰诺·帕瓦罗蒂于1935年10月12日出生于意大利的摩德纳。据他母亲说，当他一生下来就大哭大叫，医生不由得惊呼："我的天哪，多好的男高音！"

帕瓦罗蒂父亲的声音素质非常好，是个漂亮的男高音。但他缺乏男高音那种坚强的自控能力，一旦教堂请他担任独唱，他就会紧张得失声。所以他始终也没能成为一个职业歌唱家。50年代的男高音歌王莫纳柯十分欣赏老帕瓦罗蒂的声音，莫纳柯曾把他

从合唱队里叫出来，用近乎残忍的语气说道："你只做面包师不觉得害臊吗？你的嗓音条件比我要好。"老帕瓦罗蒂却并不以为然，他把自己对歌唱艺术的热爱传给了帕瓦罗蒂。他鼓励帕瓦罗蒂去听几十张从卡鲁索到吉里，从斯基帕到佩尔蒂列等前辈大师的唱片。环境的熏陶加上他本人天赋的歌喉，终于促使他下决心走上声乐艺术之途。

在他 12 岁那年，贝尼亚米诺·吉里到摩德纳演出。帕瓦罗蒂被吉里那美妙的歌声所震憾，他向吉里表示了自己也想成为男高音的愿望。吉里大师告诫他要倾毕生的努力学习，因为歌唱是需要投入艰苦劳动的事业。

帕瓦罗蒂 19 岁时，他父亲送他到摩德纳的声乐教师阿里戈·波拉家里学习声乐，后者当时是一位颇有名气的职业歌唱家。波拉回忆说："当帕瓦罗蒂初次在我面前试唱，我就认定他具备歌唱家的全部素质。我竭力使他熟练地掌握发声技巧，并把这种技巧变成他本人的一种纯洁、自然的东西。就像我们今天听到的那样。"

在追随波拉学习两年以后，帕瓦罗蒂已能自如地唱两个八度。他的音域变宽了，无论高、中、低声区，唱起来都很有把握，发音和乐句处理也都无懈可击。

为了解决他的呼吸问题，波拉把他介绍给了一位专门研究呼吸控制的声乐专家康波加利亚尼。他的教学是很有成绩的，许多著名歌唱家如贝尔贡齐、苔巴尔迪、拉伊蒙迪都跟他学习过。与帕瓦罗蒂同时学习的有他的同乡、著名女高音米蕾拉·弗蕾妮。

过人的天赋、敏锐的听觉，再加上 7 年的学习，帕瓦罗蒂终于脱颖而出，在 1961 年阿基莱·佩里国际声乐比赛中获得桂冠。同年 4 月，他在勒佐·艾米利亚歌剧院首次登台，成功地演唱了普契尼的抒情歌剧《艺术家的生涯》中的诗人鲁道夫。这部歌剧从此成为他最钟情的一部歌剧。

第二天的报纸刊登的评论说："帕瓦罗蒂的歌声趣味高雅，富有乐感，声音流畅，富于灵活性和穿透性。"

在不久之后的又一场《艺术家的生涯》的演出中，前辈男高音大师蒂托·斯基帕来到后台，他对帕瓦罗蒂说道："您的声音很美，就这样唱下去，不要盲目地去模仿别人。"能得到斯基帕的鼓励，对帕瓦罗蒂来说是一种至上的荣誉。

帕瓦罗蒂崭露头角，也引起了其他歌剧界权威人士的注意。在欧洲很有声望的奇利安尼为帕瓦罗蒂联系了几场演出，剧目有《茶花女》、《弄臣》和《蝴蝶夫人》。当奇利安尼听说歌剧界的鼻祖、83岁高龄的指挥大师图里奥·赛拉芬正在为巴勒莫市马西莫歌剧院将要上演的《弄臣》物色扮演公爵的男高音时，便推荐了帕瓦罗蒂。赛拉芬对帕瓦罗蒂的歌声十分欣赏，演出大获成功。

1963年，帕瓦罗蒂又得到了一次重要的机会。当时科文特花园皇家歌剧院计划上演《艺术家的生涯》，邀请了著名男高音斯苔芳诺。但斯苔芳诺临时生病而无法演出，歌剧院的计划主任琼·英格彭女士考虑再物色一名高水平的年轻的意大利男高音，于是，她来到都柏林观看正在上演的《弄臣》。据她回忆说："我一到都柏林，便去观看《弄臣》的演出，男高音是一个意大利年轻人，虽然不像今天那样胖，块头也相当可观。在舞台上笨手笨脚，但唱起高音来，实在令人叫绝。上帝，多好的声音。"琼·英格彭马上决定，由他代替斯苔芳诺演出。这次演出轰动了英伦三岛，帕瓦罗蒂的名字传遍了整个欧洲。帕瓦罗蒂后来评价这次演出时说："每当人们问我在什么地方开始发迹时，我总是说英国。也就是说，是从琼·英格彭请我接替斯苔芳诺在科文特歌剧院演唱《艺术家的生涯》开始的。"

帕瓦罗蒂接替斯苔芳诺演出成功后，引起了格林德布恩歌剧节组织者的关注，他们邀请帕瓦罗蒂演唱莫扎特的作品《伊多梅

纽》中的伊达曼泰一角。作为一名意大利的歌唱家去演唱莫扎特的作品无疑是有相当困难的，但帕瓦罗蒂十分投入地排练和演唱了这一角色。事后帕瓦罗蒂认为，这次演出对于自己的轻声唱法是一个很好的锻炼。

1965 年，帕瓦罗蒂迎来了他艺术生涯的又一重要时刻，琼·英格彭听说著名女高音琼·萨瑟兰正在美国迈阿密排练唐尼采蒂的名作《拉莫摩尔的露契亚》，然而原订的男高音乔尼又受到玛丽亚·卡拉斯的邀请去巴黎合作演出《托斯卡》，当时的男高音都以能够和卡拉斯同台而感到荣幸。可是萨瑟兰却落到进退维谷的境地。琼·英格彭再次推荐了帕瓦罗蒂，她立刻打电话给萨瑟兰和她的丈夫波宁吉说："我找到了一个极为理想的男高音，他可以与琼同台，个子也很高大。"

萨瑟兰对帕瓦罗蒂并不陌生，他在英国演出时，萨瑟兰也在场，她当时评价说："如此宽广的音域，如此地漂亮，实在是罕见！"

演出的成功自不待言。波宁吉回忆说："当时，他唯一的缺点是缺乏舞台经验，但声音是第一流的，他的声音属于世界伟大的歌唱家的声音，自然、流畅、毫无做作之感，就像过去和现在我们听到的那样。"

迈阿密歌剧演出结束后，帕瓦罗蒂与萨瑟兰——威廉逊公司一同前往奥大利亚。他与萨瑟兰合作了 4 部歌剧：唐尼采蒂的《拉莫摩尔的露契亚》、《爱的甘醇》，贝利尼的《梦游女》，威尔弟的《茶花女》。

这次演出对他来说具有十分重要的意义，他向琼·萨瑟兰学习了许多声乐知识并出色地掌握了扮演 4 个重要角色的歌唱技巧。他说："在澳大利亚的演出，是我接受男高音教育的最后的、决定性的一课。在那之后，我又学会了许多东西，多亏琼教会了我使用横膈膜的方法，我才能一个夜晚接着一个夜晚地演出，不

但效果好，而且从未感到疲倦。”

从此，帕瓦罗蒂和萨瑟兰成为歌剧同行中、搭配得最好的一对男女高音歌唱家。

这一年，帕瓦罗蒂两次登上了“歌剧之麦加”——斯卡拉歌剧院的舞台。一次是在威尔弟的名剧《弄臣》中饰演曼图亚公爵；一次是应卡拉扬之邀演唱《艺术家的生涯》。卡拉扬对帕瓦罗蒂赞不绝口，认为他是当代最伟大的男高音歌唱家，“比卡鲁索更伟大”。

1967 年 1 月，为纪念大指挥家阿尔图罗·托斯卡尼尼诞辰 100 周年，斯卡拉歌剧院请卡拉扬排练威尔弟的《安魂曲》，卡拉扬请帕瓦罗蒂担任男高音独唱，其他几位领唱者是美国黑人女高音普莱斯、意大利女中音柯索托和保加利亚男低音吉奥洛夫。

帕瓦罗蒂十分激动，他说：“为纪念世界音乐史上最伟大的乐队指挥，欧洲最杰出的乐队指挥又在全世界的男高音中选中了我。这是一个重要的里程碑！”

卡拉扬的器重与赏识，是帕瓦罗蒂成为世界级男高音的一个阶梯，正是通过这个阶梯，他登上了美国的歌剧舞台。

美国有三座国际水平的歌剧院：旧金山歌剧院、芝加哥歌剧院和纽约大都会歌剧院。一个歌唱家要想征服美国，必须在这三个歌剧院唱出高水平。

帕瓦罗蒂在这三个歌剧院分别演出了《艺术家的生涯》和《拉莫摩尔的露契亚》，与他合作的女高音歌手是米雷拉·弗蕾妮。尤其令帕瓦罗蒂兴奋的是，纽约对他的评价比当年卡鲁索的首演还要高。

同年，帕瓦罗蒂在伦敦与琼·萨瑟兰再度合作，演出了唐尼采蒂的冷门作品《军中女郎》。

《军中女郎》是唐尼采蒂于 1840 年创作的一部两幕歌剧，在

这部歌剧中，有一段被视为男高音禁区的唱段《啊，多么快乐》，由于这段咏叹调要连续喷射出9个强劲有力的高音C，所以很多著名的男高音都不敢染指此剧。既使偶尔有男高音动这个戏，也不敢按照原谱规定的音高去演唱，帕瓦罗蒂是这部歌剧问世以来第一个利用头腔共鸣和胸腔共鸣喷射出这9个漂亮的高音C的歌唱家。他回忆说："我第一次唱它是在科文特花园皇家歌剧院。当时我非常担心会唱坏声带。人们都说，在唐尼采蒂之后，谁也没唱过这段咏叹调的原版（都比原版低）。那时，我也没有把握。但是在彩排时，我唱出了原版的高度，乐队停下来为我祝贺，我很激动。从那以后，我下决心按照唐尼采蒂的要求唱这部歌剧。"

不过，这部歌剧确实对人的声带有危险，帕瓦罗蒂也只在伦敦唱片公司录过一次全剧唱片，这套唱片将作为人类声乐史上的奇迹而载入史册。40岁以后，帕瓦罗蒂本人也就不再唱它了。1995年底，60岁的帕瓦罗蒂出人意料地在大都会再次演唱了《军中女郎》，然而这一次他只唱了降B，辉煌的9个高音C不再重现了。

1972年，帕瓦罗蒂和琼·萨瑟兰在大都会歌剧院合作演出的那场《军中女郎》是最为轰动的一次。从那以后，帕瓦罗蒂就稳居世界头号男高音的交椅了。

从此，帕瓦罗蒂的足迹遍及全世界，欧美各大歌剧院纷纷聘请他参加各种歌剧和音乐会的演出。只要他一出现在舞台上，台上台下就几乎溶为一体了。他那富有个性的歌声以及他满脸的大胡子，都使他与观众之间没有任何距离感，不像有些大歌唱家，似乎高雅得"超凡脱俗"了。

帕瓦罗蒂视歌唱为第一生命，他说："当人们说我是最佳男高音时，我不认为自己超过了同事而达到了顶峰。我从来也没想到有一天人们会公认我是头号男高音。我又觉得应当感谢大家，这种赞扬标志着我达到了目的，上帝赐给我这副嗓子。我用它给人

们带来了欢乐和享受。”

在美国，当电视台转播了他在林肯艺术中心举行的独唱音乐会以后，竟收到了 10 多万听众寄来的热情洋溢的信；在德国；一场歌剧演出后，观众的掌声和欢呼声竟持续了 40 分钟。

帕瓦罗蒂是一个在自己的事业中从不保守的人，他敢于接受新生事物的挑战。有人批评他在体育广场的演出，认为这不符合古典歌唱家的身份。他反驳说：“卡鲁索是所有男高音中最现代的。如果他活着，他也会在体育场演出。也会使用麦克风。对这一点我敢肯定。因为我们歌唱家热爱那些愿意来听，愿意分享我们音乐的人们。”

从 70 年代中期到 80 年代，帕瓦罗蒂和琼·萨瑟兰组成了继卡拉斯和斯苔芳诺之后世界最佳的男女高音组合，他们合作演出和录制了大批罗西尼、贝利尼、唐尼采蒂的作品，如《梦游女》、《清教徒》、《坦达城的贝阿特里切》、《军中女郎》、《拉莫摩尔的露契亚》、《爱的甘醇》、《玛丽亚·斯图阿达》以及 80 年代录制的《诺尔玛》。这些录音卡拉斯和斯苔芳诺、科莱里等也基本录制过，比较而言，萨瑟兰和帕瓦罗蒂在对角色的情感表述方面不及卡拉斯他们，但在声音的技巧和音色的华美方面，则超过了前者。

当然，除了古典美声歌剧作品之外，帕瓦罗蒂也大量演唱了威尔弟和普契尼的作品，像《弄臣》、《艺术家的生涯》、《假面舞会》等，都是帕瓦罗蒂的招牌戏。帕瓦罗蒂尽管能很好地演唱戏剧性色彩比较浓厚的角色，如《阿伊达》中的拉达梅斯、《图兰多特》中的卡拉夫王子等，但他从不强迫自己去唱过于沉重的角色，他说：“对男高音来说，无论从演出的效果，还是从舞台寿命来讲，选择角色是十分重要的。”在演唱完一些高难度作品之后，他都非常注意声带的休息和恢复。当有人建议他扩充自己的曲目时，他总是说：“很多男高音确实能唱比我更多的角色，我想多明戈知道

的角色大概有 100 个，但 30 个对我已相当足够……像我这样的男高音，唱好《弄臣》和《梦游女》是一辈子的事，毋须用强制自己唱《奥赛罗》或《齐格弗里德》的方式来表现自己的艺术水平。”帕瓦罗蒂选唱的角色都要唱许多超高音，这样可以集中显示他的长处和特点，他甚至可以唱到高音 D，在本世纪的男高音当中，能够专门在高声区“飞翔”的歌手只有帕瓦罗蒂一人，他的非凡之处在于，他不像吉里那样使音色音量变化无穷，抒情的时候既轻巧又甜美，而是始终放声高歌，追求“喷射”出来的感觉，使强壮有力的高音也很清澈、漂亮。当然，演唱这类风格的作品并不比戏剧性作品容易。帕瓦罗蒂对此曾说道：“某些角色对我的声带是严峻的考验。唱《清教徒》时，我像是在走钢丝。演这部歌剧，我自始至终要在高声区用全部的音量歌唱，其中还有两个高音 D 和一个超高音 F。”其他像《游吟诗人》、《宠妃》等，帕瓦罗蒂也认为很吃力。每当唱过这几部歌剧以后，他都要让声带休息很长一段时间，罗西尼的《威廉·退尔》中有 19 个高音 C，帕瓦罗蒂与伦敦唱片公司录这部歌剧共花了两年时间。他很少在剧场上演这部歌剧。

帕瓦罗蒂认为，贝利尼的作品是掌握美声唱法的钥匙。尤其是《梦游女》，这是美声唱法难度最大的作品。他指出：“演《梦游女》，男高音是骗不了人的。从某种意义上说，它比《清教徒》更难。特别是高声区，有许多难点。中声区也需要高超的分句法。如果我能唱好《梦游女》，就说明我已经掌握了美声唱法。”后来的事实证明《梦游女》的确是帕瓦罗蒂唱绝了的作品之一。

1986 年盛夏，帕瓦罗蒂和热那亚歌剧团首次来到东方古国——中国，他向中国的听众奉献了他的成名作《艺术家的生涯》和两场独唱音乐会，在北京掀起了一场“帕瓦罗蒂旋风”，这使他十分感动，他没有想到中国人对意大利歌剧具有很高的欣赏水平。

进入90年代以来，帕瓦罗蒂与另两位超级男高音歌手普拉西多·多明戈、何塞·卡雷拉斯分别在90、94两届世界杯足球决赛前夜举行了两场前所未有的“三大男高音联袂演唱会”。其中1990年在罗马的那一次盛况空前，Decca公司迅速制作了录像带和CD盘，面世以后销量直线上升，其中CD盘已卖出1000万张以上，是古典音乐录音中最畅销的唱片。

作为意大利的男高音歌手，演唱拿坡里民歌似乎是一种必然的行为，帕瓦罗蒂也经常在音乐会上演唱这些风靡世界的美妙歌曲，并录制了大量唱片。不过，美声歌手的演唱并非是原汁原味的民歌风格，帕瓦罗蒂的演唱更是比较现代的。真正地道的诠释来自餐厅与咖啡馆中卖唱的拿坡里歌手，他们中的多数人并没有完美的嗓音，情感完全来自他们独有的诠释。帕瓦罗蒂认为：“意大利有一群拿坡里歌手，他们都是很清贫但很骄傲的艺术家。这类歌手的演唱很值得听，在靠近海边的拿坡里餐馆中……每晚都有这类歌手在游吟歌唱。”帕瓦罗蒂不无遗憾地说道：“有一天当这些歌手陆续凋零后，一个伟大的意大利歌唱传统也将随之消失。这件事很令我伤感。”

帕瓦罗蒂是个勇于接受新生事物的人，他并不把歌剧事业局限在所谓“高雅”的范畴之内。他的歌唱和表演总显示出贴近观众的气质，人们评论说：“他是大众味很浓的歌唱家。”从广泛的群众性和巨大的影响力来讲，卡鲁索之后，就得数帕瓦罗蒂了。

帕瓦罗蒂对其他音乐形式持开放态度，他曾在1992年“帕瓦罗蒂国际比赛”大型演出中与流行歌手祖凯洛、斯汀、苏珊娜·维加等同台演唱名为《帕瓦罗蒂及其朋友》的音乐会。

在本世纪的超级男高音行列中，只有吉里、莫纳柯和贝尔贡齐在60岁以后仍然保持着旺盛的歌唱实力。现在帕瓦罗蒂也已经62岁了，对于他继续演唱下去的可能性，恐怕没有人持怀疑态度，

帕瓦罗蒂是这样说的:“听到自己唱得好，我感到由衷地高兴。并不是由于我自以为一张口就可以超过其他男高音，演出本身就是一大乐趣。更大的乐趣是知道自己的歌唱可以使更多的人得到享受。只要能达到这个目的，哪怕今后声音有所衰退，也不能使我中止!”

长期以来，关于帕瓦罗蒂究竟属于何种类型的男高音的问题总难取得一致意见。其实他是一种特殊的声乐现象。

在意大利的声乐文化传统中，男高音歌唱艺术占有相当突出的地位。以19世纪以来歌剧作曲家的创作风格来区分，基本上可以分为唐尼采蒂或贝利尼式男高音、威尔弟式男高音和普契尼式男高音。帕瓦罗蒂是这三种类型的男高音的混合体，也就是说，这三种类型的歌剧角色他都有能力胜任。

从他本人的艺术生涯来看，他是从演唱普契尼的作品开始的，随后又涉猎了唐尼采蒂和贝利尼的作品并以此名声大噪，威尔弟早、中期作品中的男高音角色也是他的拿手好戏。但是，乐评界的公论认为，他的歌唱艺术的最高成就是体现在唐尼采蒂和贝利尼的作品之中的。帕瓦罗蒂自己也说:“我的声音虽然能唱广泛的剧目，但最理想的是贝利尼和唐尼采蒂的作品。”由此看来，把帕瓦罗蒂归为“唐尼采蒂或贝利尼式男高音”是比较合适的。然而必须说明的是，对帕瓦罗蒂的这个归类，是从现代意义上概括的，因为传统意义上的“唐、贝式男高音”的歌唱风格与本世纪以来的男高音歌手的歌唱风格是大相径庭的。唐尼采蒂和贝利尼时代的“美声”，追求优美流畅的旋律线条，对于歌手来说，音量大小并不重要，重要的是声音的灵巧与弹性，高音的演唱主要是通过气息支持的“半声”来体现，声音发出来以后给人的感觉是松弛的、轻柔的。尤其是贝利尼歌剧中的男高音的常用声区很高、很“吊”、旋律在高声区反复游荡，要求歌手的声音连贯、秀丽而富

于诗意。在本世纪的男高音中，只有贝尼亚米诺·吉里和蒂托·斯基帕等少数人能够以高超的“半声”技巧唱出这种传统美声的味道来。

自从威尔弟出现以后，美声唱法发生了前所未有的革命性变化，单纯炫耀歌手技巧的唯美主义风格日渐萎缩，歌剧创作日益贴近现实生活，歌唱方法也越来越注重音量的强烈对比和色彩的渲染，由此产生了更具有英雄气质的“辉煌唱法”。这种唱法要求充足的爆发力，吐字铿锵有力、发声果断坚决，充满戏剧性的激情。为了取得丰满、嘹亮的效果，要求歌手具备饱满的胸声和头腔共鸣。后来以普契尼为代表的真实主义歌剧流派的作品对歌手也基本上是这样一种要求。

本世纪以来，这种“辉煌唱法”逐渐统治了男高音歌唱领域，卡鲁索以他那激昂、奔放、憾人心魄的强劲歌喉登上了世纪歌王”的宝座。到了50年代，真正形成了一大批威尔弟——普契尼式歌唱家，如莫纳柯、斯苔芳诺、科莱里、贝尔贡齐等组成了“超豪华的男高音集群”。这些男高音声音挺拔、共鸣集中，其穿透力和金属音质都达到了空前绝后的高度，他们都堪称威尔弟、普契尼作品的权威诠释者。他们虽然也经常演唱唐尼采蒂和贝利尼的作品，但歌声中的戏剧力量和感情色彩更充实、更丰富了，剔除了过于抒情、秀丽和软绵绵的传统情调，也避免了矫揉造作的表现风格。

帕瓦罗蒂正是这一“男高音集群”的最佳继承者。他的歌唱从本质上讲，属于“辉煌唱法”的范畴，但是他的个人天赋相当独特，他的高音技术似乎是与生俱来的，他固然具有“辉煌唱法”所要求的强有力的胸声和头腔共鸣，但唱出来的声音却并不像典型的英雄性男高音那么“壮”，不像莫纳柯、科莱里等人那样给人以力能扛鼎、平地拔山的感觉，换句话说，他的高音不是

“拔”起来的，而是“顺”出来的，这就使他的歌声既有力量的基础，又显得轻松、华丽，也正因为如此，帕瓦罗蒂能够以本世纪的男高音歌唱技术去对付唐尼采蒂、贝利尼作品中的角色，并且比传统型“唐、贝式男高音”的半声高音技巧更漂亮、更潇洒，在使歌声长久地保持在高声区的能力上则是超过了本世纪所有的威尔第——普契尼式歌唱家。

总之，帕瓦罗蒂是诸多男高音类型中的一个例外。这种具有特殊天份的歌唱家的出现不可能是一种普遍现象。因此在纯技术方面，歌唱家之间是不能相互摹仿的。从卡鲁索到帕瓦罗蒂，他们都有一个共识，即有多少个歌唱家，就会有多少种歌唱方法。卡鲁索进一步强调指出：“所有的歌唱者都是不自觉地或习惯地做某些事情的，就连他们自己也说不清是怎样做出来的和为什么要这样做。它们之所以成为某个歌唱者的习惯，是由于它们适合这个歌唱者的个性，也正是这些特点保证了这位歌唱者的高度成就。”

所以，我们不必感叹再也出不来第二个帕瓦罗蒂，因为帕瓦罗蒂的的个性决定了他所拥有的东西不可能在第二个人身上出现。当年人们也曾为出不来第二个卡鲁索而遗憾过，但我们却得到了帕瓦罗蒂。今后肯定还会出现能够接替帕瓦罗蒂地位的超级男高音歌手，他也可能唱出同样漂亮无比的高音C，但他绝不会是“帕瓦罗蒂式”的男高音，他将是“他自己式”的男高音。

推荐唱片：

贝利尼《诺尔玛》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂、卡巴耶主唱；波宁吉指挥威尔士国家歌剧院合唱团和管弦乐团。

唱片号：DECCA 414 476-2 (3CD)

贝利尼《清教徒》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂等主唱；波宁吉指挥伦敦交响乐团。

唱片号：DECC 417588-2（3CD）

贝利尼《梦游女》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂等主唱；波宁吉指挥国家爱乐管弦乐团。

唱片号：DECCA 417424－2（2CD）

唐尼采蒂《爱的甘醇》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂等主唱；波宁吉指挥安布罗西亚歌剧院合唱团和英国室内乐团。

唱片号：DECCA 4144612（2CD）

唐尼采蒂《宠妃》：帕瓦罗蒂、柯索托、柯特鲁巴斯等主唱；波宁吉指挥意大利坡伦亚室内歌剧院管弦乐团。

唱片号：DECCA 414038－2（3CD）

唐尼采蒂《军中女郎》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂等主唱；波宁吉指挥科文特花园歌剧院　DECCA 414520－2（2CD）

普契尼《艺术家的生涯》：弗雷妮、帕瓦罗蒂主唱；卡拉扬指挥柏林爱乐乐团。

唱片号：DECCA 4210492（2CD）

普拉西多·多明戈

普拉西多·多明戈是当代最杰出的男高音歌唱家之一。但是多明戈给人们印象最深的却不仅仅是一个男高音歌手，当人们提起他的时候，总是把他看作是一位全面型的歌剧艺术家。因此人们更愿意把男高音歌王的桂冠送给帕瓦罗蒂，而把多明戈称作“歌剧之王”。

普拉西多·多明戈 1941 年 1 月 21 日出生于西班牙的马德里，他的父母亲都是西班牙“萨苏埃拉”民族歌剧的歌唱演员。

多明戈刚开始演唱歌剧时是作为男中音出台的。那是在 1957 年，多明戈刚刚 16 岁，在西班牙民族歌剧中担任一个男中音角色。

多明戈 18 岁那年去应试墨西哥国立歌剧院，他选唱了两首男中音名曲，一首是《丑角》序曲，一首是《安德烈·谢尼埃》中的《国敌》。试听委员会很欣赏他的嗓子，但他们认为他是一个男高音，并要求他试唱一曲。多明戈试唱了《费朵拉》中的咏叹调《爱情拒绝了你》。多明戈回忆说：“虽然我的 A 唱破了，他们还是告诉我，我确实是男高音，并准备聘我。”

国立歌剧院有两个演出季节，一个是由本剧院演员演；另一个则聘请世界著名歌唱家主演，本剧院演员唱配角。

1960 年与 1961 年的演出季节使多明戈眼界大开，他有幸在《卡门》、《托斯卡》、《茶花女》、《图兰多特》等歌剧中为著名男高音斯苔芳诺唱配角。他说："在我亲耳听到的所有男高音中，斯苔芳诺给我的印象最深。他嗓音的优美、热烈，充满激情，他演唱分句的雅致，尤其是吐词的大师风度让我深受鼓舞。他使我听到了历史上的巨人卡鲁索、吉里、毕约林等人的录音中听到的那种奇迹。"

1961 年，在蒙特雷，多明戈演唱了他的第一个主角：《茶花女》中的阿尔弗雷德，演出一举成功。

在蒙特雷的演出使多明戈受到许多名家的注意。琼·萨瑟兰邀请他赴美国参加《拉莫摩尔的露契亚》的演出，虽然饰演的是配角阿尔图若，但能够同萨瑟兰同台，对多明戈而言，确实是他歌唱生涯中的一件大事。不久，他与老一辈女高音大师莉莉·庞斯合作演出《拉莫摩尔的露契亚》，这一次多明戈是主演，唱的是埃德加。庞斯曾经是吉里的合作者，时年 58 岁。多明戈非常崇敬她。令人欣慰的是这次演出还留下了一个非法录制的录音，多明戈始终珍藏着它。

多明戈最后一次唱小角色，是 1962 年 12 月 19 日，饰演《奥赛罗》中的卡西奥。奥赛罗的饰演者是嗓音威力无比的英雄性男高音莫纳柯。多明戈一直认为，莫纳柯是当代最杰出的"奥赛罗"。

这次演出之后，多明戈和新婚妻子玛尔塔一起来到以色列的特拉维夫，成为希伯莱歌剧院的首席男高音和女高音。在以色列的两年半里他创下了演唱 280 场的记录。在这期间，他自学了正确的呼吸方法以保持声音的明亮。多明戈曾对采访记者谈到："我在以色列作为初学者，经过登台演唱 280 场才学会了正确地唱歌，改掉了许多不好的东西。"

1965 年，多明戈演唱 280 场的成绩受到纽约市歌剧院的高度评价并邀请他前来演出。他们认为多明戈具备了一切成功的因素。

1968年纽约大都会歌剧院上演契雷亚的歌剧《阿德里安娜·莱科夫露尔》，原定主演、意大利著名男高音弗郎科·科莱里临时生病，多明戈仅用了15分钟的准备就登台代替科莱里演唱了莫斯伯爵这一角色。

科莱里是当时最负盛名的意大利男高音，他身高1.8米，有极好的扮相和演唱风度。他的声音通畅、宽厚而宏亮，再加上广阔的音域和充沛的激情，使他成为最著名、也最挑剔的女高音卡拉斯仅有的几个男高音搭挡之一。另外，大都会歌剧院有一批“科莱里迷”，在他们眼中只有科莱里，因此代替科莱里演出是要冒很大的风险的。大幕拉开后他们发现出来的不是科莱里，顿时场内一片嘘声。可是当多明戈开口演唱时，场内突然鸦雀无声了。而在演出结束后，多明戈赢得了满堂的欢呼和喝彩，他在大都会的成功使他有了一个世界性的前程，被公认为是一个男高音新星。

1969年初，多明戈在汉堡演唱了普契尼的歌剧《艺术家的生涯》，这是他演的第六百场歌剧。演出结束后他在狂热的听众要求下又加唱了《负心人》、《玛侬，你背叛了我》、《在美女中间》、《看，我疯了》、《偷洒一滴泪》、《爱情拒绝了你》、《花之歌》、《啊，天堂》等男高音名曲。多明戈回忆说：“这么多歌曲我是一口气唱下来的。我那时28岁。但在唱完整部《艺术家的生涯》之后，还能唱得动15首咏叹调，可见我当年的精力有多么充沛。”

1971年3月，多明戈又与琼·萨瑟兰合作演出了8场《拉莫摩尔的露契亚》，这次多明戈是作为主角与琼合作的，但他仍感到自己与萨瑟兰之间尚有差距，后者的歌唱艺术几近登峰造极的程度。萨瑟兰开玩笑说：“普拉西多，如果你仍旧停留在目前的水平上，我就不会那么喜欢你了”。多明戈感叹说：“这虽然是句玩笑话，但谁能唱得过琼呢！”

对于多明戈来说，颇有纪念意义的是与意大利著名抒情戏剧

女高音苔巴尔迪合作演出《艺术家的生涯》。苔巴尔迪是与卡拉斯齐名的声乐大师，能与她同台对于年轻的多明戈无疑是一种荣耀。多明戈回忆说："苔巴尔迪优美的歌喉与迷人的个性深深地打动了我。第一次同她联袂，我内心的激动是不难理解的。有她坐阵，再加上极高的整体水平，我们的成功是不言而喻的。"

在这段时间里，多明戈的事业一帆风顺，他与两位年长于他的超级女高音莱昂廷·普莱斯和尼尔森进行了几次高水平的合作演出，一次是他和普莱斯、米尔恩斯、布姆拜莱演出威尔弟的作品《游吟诗人》，多明戈敬佩地说："普莱斯嗓音的力度与给人的美感都是惊人的，她是我所听到过的最优美的威尔弟式女高音。她又是个风度优雅的女士，我为同她一起灌了许多唱片而感到骄傲。"再有一次是与尼尔森在维罗那露天剧场演唱普契尼的《图兰多特》。演出效果相当好，那天晚上月亮很圆，所以那首向着月亮的合唱就显得格外的优美。月光洒在有1900年历史的废墟上，洒在演员们身上，此情此景把演员和观众都带到了古老的东方……

多明戈在评价尼尔森时说道："同尼尔森一起演《图兰多特》，是我一生中最难忘的时刻之一，她是我最崇拜的艺术家。多年以后，当我在BBC的《荒岛唱片》节目中露面时，我选了一张有她在《图兰多特》里唱《在这圣殿里》的唱片，作为我一生中最喜爱的唱片之一。遗憾的是我们俩唱的作品不太一样（尼尔森是瓦格纳歌唱家），因此我们一块演出过的剧目只有《图兰多特》和《托斯卡》两出，以及一起录制的韦柏的《奥伯龙》。"

不久，多明戈又在维罗那首次上演了威尔弟的《唐·卡洛斯》，阵容亦十分强大，参加有卡巴耶、柯索托以及卡普契尔里。演出获得了巨大的成功。

多明戈首次录制整出歌剧唱片是在1969年，那次是在祖宾·梅塔指挥下录《游吟诗人》，除多明戈外，参加录音的歌唱家还有

普莱斯、柯索托和米尔恩斯。

同年 12 月 7 日，多明戈首次出现在米兰斯卡拉歌剧院的舞台上，演出剧目是威尔弟的第一部杰作《厄尔南尼》。多明戈认为："斯卡拉永远是歌剧之都，其地位是不可替代的。说真的，我已经在大都会歌剧院、维也纳歌剧院演唱过，可是当你站在斯卡拉歌剧院的舞台上，眼望着美丽的剧场，你会情不自禁地想起从莫扎特生活的年代到我们生活的时代，几乎所有著名的歌唱家都在这里演唱过。"

翌年，多明戈应指挥大师伯恩斯坦的邀请再次接替科莱里演出：在伦敦圣保罗教堂举行的一场电视转播音乐会上演唱威尔弟的《安魂曲》，其后立即参加录音工作。据多明戈统计，这是他第五次接替科莱里演出了，不过他很乐意这么做，因为他太崇拜科莱里了，在莫纳柯年龄已高、斯苔芳诺嗓音衰退以后，科莱里无疑是首屈一指的男高音巨星，其钢铁般的歌喉是无人能出其右的。

进入 70 年代以后，30 岁出头的多明戈已经是颇负盛誉的歌唱家了，他被人们公认为是威尔弟、普契尼作品的解释者。他本人也认为自己的嗓音适合一些具有戏剧性张力的角色，然而
些剧目，他也有自己的看法，比如威尔弟的《唐·卡洛斯
多次演唱这部歌剧，但逐渐地他不想唱它了，不是作品
是戏里的男高音角色吃力不讨好。他说："我认为《唐
与《奥赛罗》是威尔弟的最伟大的杰作。可我们男高音也必
视现实，在我们唱完戏开幕后不久的那首难得要命的咏叹调以后，我们就再没有独唱可唱了。如果威尔弟为卡洛斯再多写一首歌曲的话，他将成为我最钟爱的角色。"

嗓音已经衰败的卡拉斯从不服输，她决定同 EMI 唱片公司讨论录制《茶花女》的可能性。然而这就要求她不得不跟自己过去的高水平去竞争，她亲自确定的男高音合作者中有多明戈。多明

戈异常激动，能与卡拉斯合作，对任何一个男高音来说都是其歌唱生涯的最高荣誉，何况他又是一个晚辈的歌手。可是卡拉斯的嗓音已无力承担薇奥列塔这样吃重的角色，因此这次合作未能实现。对此，多明戈不止一次地表露过遗憾之情。

1971年12月8日，多明戈在科文特花园皇家歌剧院首演，剧目是普契尼的《托斯卡》。至此，他实现了在所有世界级歌剧院演唱的愿望。

1974年4月，多明戈在巴黎大歌剧院上演了威尔弟的《西西里的晚祷》，一般歌剧观众们都知道《奥赛罗》对歌手来说是最为艰巨的，但他们不知道《西西里的晚祷》中的男高音角色阿里戈也堪称威尔弟全部作品中最难的角色之一，据说本世纪名列前茅的男高音很少处理过这个角色，包括卡鲁索、毕约林、弗莱塔、斯苔芳诺都未在舞台上唱过。多明戈决心攻下这个角色。经过一段时间的技术上的准备以后，他就登台演唱了。结果是可以预见的，他又成功了。巴黎的观众疯狂地向他欢呼、喝彩。不过据说意大利乐迷们心中有些不自然，因为自吉里唱过这个角色以后，许多[illegible]歌手不敢唱它，现在竟由一个西班牙人垄断了这一角色，而且[illegible]歌剧界的广泛承认。

[illegible]年6月8日，多明戈随斯卡拉歌剧院赴莫斯科演出，所到[illegible]受到热烈的欢迎。演出结束后，鼓掌、喝彩、欢呼声竟长达一小时三刻钟。在为克里姆林宫的观众们唱完一场音乐会后，观众要求再加演几首曲目，与多明戈同来的意大利女高音里纳尔迪决定唱《假面舞会》第三幕中奥斯卡的咏叹调。但乐谱不在身边，钢琴家背不出来，于是多明戈为里纳尔迪伴奏唱完了这首咏叹调。随后，多明戈用俄语演唱了《叶甫根尼·奥尼金》中的连斯基的咏叹调。唱完后，许多观众都拥上舞台欢呼并拥抱他。多明戈激动地评价说：“这是一个具有伟大音乐传统的民族发自内

心的感激之情。”

1974年底，多明戈与意大利著名女高音歌唱家米雷拉·弗蕾妮在柏林拍摄了《蝴蝶夫人》的歌剧电影，从那以后，他开始对这一新的艺术尝试产生兴趣，并在后来又拍摄了《托斯卡》、《茶花女》、《奥赛罗》和《卡门》的影片，他认为这种形式有助于使更多的人们熟悉并喜爱歌剧艺术。

在整个70年代，多明戈每年要演出75场，平均每5天唱一场。可以说，他是世界上最繁忙的歌唱家，演出剧目之广超过了卡鲁索以来的所有男高音歌手，差不多所有最受欢迎的歌剧全曲唱片都有他参加演唱，他的演出场次到1986年时已达1900场，这已相当于两个人的歌唱生涯了。然而与一般歌剧演员的演唱规律相反，他唱得越多，音色就越好。他表示：“我感到要唱得更好，就要唱得更多。我知道我比10年前、15年前或20年前唱得好，技巧性和艺术性都增强了，对我自己的工作方式我必须是最终审判官，评论家们经常设想人的嗓子在45岁时没有25岁时那么宏亮鲜明，因为用得太多了。但我却坚持认为如果25岁停止不唱而到45岁重新开始唱，嗓子的明亮不会保持更长。”

1975年9月25日，多明戈开始了他歌唱生涯的最大冒险：他在汉堡首次演唱了《奥赛罗》。在意大利歌剧中，奥赛罗是最折磨男高音的角色。从传统的意大利歌剧保留剧目来看，它包含着最艰巨的男高音部分。《奥塞罗》除了第一幕中的爱情二重唱以外，整部歌剧对男高音的要求是相当苛刻的，它要求巨大的力量，迸发的感情和持久的耐力。许多男高音唱完最难的第二幕时，双腿都不由自主地颤抖着。

专家和歌迷们都认为，威尔弟这部容易毁坏嗓子的重场戏是34岁的多明戈所承受不起的。一些人说他选择这部歌剧是愚蠢的，他们认为莫纳柯已经给予角色一种独特的音质和永恒的气质，

多明戈不可能像他，而且和莫纳柯相比，他的音量也是不够的。

对于上述议论，多明戈均不予理睬，他决定向"奥赛罗"挑战。

多明戈在决定上演《奥赛罗》之前的最后一次演出是9月14日在汉堡演唱《艺术家的生涯》。剧院的前任经理利伯曼当众预言："伸长耳朵听听普拉西多吧，这很可能是他最后一次的《艺术家的生涯》了。"

多明戈《奥赛罗》的首演令人激动地成功了。观众和新闻界的反响极为强烈，多明戈乘势连唱了5场，并在第二场和第三场之间特意安排了一场《托斯卡》，主要是试验一下声音的反应。结果，一切担忧的事情都没有发生。多明戈说："唱《奥赛罗》对我的嗓子一点也没有损害，反而逐渐向我揭示了一个比唱我的其他保留节目更容易的新方法。它强迫我学会全力以赴，缩小了其他角色的难题。我过去唱《弄臣》总感到很吃力，大多数音符所在的音域对我来说都太高。在唱过《奥赛罗》后，它就变得容易了。"

西德《星》杂志的评论家认为："如此下去他还可以扮演这个角色演唱50次。"而事实是：到1983年3月为止，他已经唱这个角色达82次了。

1976年春，著名指挥家卡洛斯·克莱伯邀请多明戈、科特鲁巴斯和米尔恩斯一起录制《茶花女》全剧唱片。《茶花女》在录音史上，其版本之丰富，是其他歌剧所不及的。在录音和演唱水准上得到一致首肯的是迪卡公司录制的，由琼·萨瑟兰、贝尔贡齐演唱的那套版本。然而由于萨瑟兰的声音本质和演唱风格与薇奥列塔的形象相差甚远，使得这个她最常演的角色总是给人留下不少的遗憾。而克莱伯搞的这次录音堪称《茶花女》版本的最佳典范。因为多明戈、科特鲁巴斯和米尔恩斯都是这部戏的权威，他们的戏剧感和体会角色情感和个性的能力都是卓尔不群的。

1980年适逢奥芬巴赫逝世一百周年，多明戈将演唱4场《霍

夫曼的故事》。霍夫曼对男高音来说也是一个很难对付的角色。这里有男高音最艰巨的歌曲，还包括对唱、二重唱和七重唱。如果没有足够的技巧准备，唱得太多太早，“霍夫曼”是个灾难性的作品。多明戈认为自己在唱过《奥赛罗》之后，技巧和嗓子都改变了许多，在处理高音区站稳方面比以前容易多了。他那勇于挑战的性格使他从不顾虑重重——“为了演一个霍夫曼，要等到我身体十分健康、心理状态松弛这么理想的一天是荒谬的，唱就是了！只是唱，只要全神贯注地演就是了，不要想什么技巧问题。”

事实证明，多明戈是当代最杰出的“霍夫曼”。后来他与萨瑟兰合作录制了这部歌剧的全套唱片，成为“三星带花”的名版唱片。

1981 年初，多明戈计划在米兰上演“双出”《乡村骑士》和《丑角》，并且还要将这两部戏拍成电影。

玛斯卡尼和莱昂卡瓦洛创作的这两部戏都是独幕剧，时间加起来才相当于一部大歌剧的时间，把这两部歌剧放在一个晚上演出，据说是由吉里首创的，各唱片公司在出版唱片时也将这两部戏作为一套出版。

虽然这两出戏的剧幅都不长，但男高音的分量相当吃重，既有抒情的咏叹调，也有爆发式的唱段，多明戈很喜爱这两部歌剧，他引以为自豪的是：“我相信我是当今活跃在大歌剧院并在一个晚上承担这两个角色的唯一的男高音。”当然，承担这个任务是要冒风险的，多明戈分析说：“最为困难的是完成了一个性格后，要接着再开始另一个。在度过了图里杜的悲剧后，我感到感情枯竭了；可我必须接着经历卡尼奥的悲剧，那是另一次完全的轮回。”

多明戈毕竟是多明戈，他在调整自己的心理状态和用声技术方面是出类拔萃的。

进入 90 年代以后，多明戈最重要的演出活动无疑是与另两位男高音巨头帕瓦罗蒂和卡雷拉斯联袂，在 1990 年和 1994 年两届

世界杯足球决赛前夕举办的两场“三大男高音演唱会”，这是两次轰动全球的壮举，也可以说是20世纪最后三位超级男高音对一个世纪男高音歌唱艺术的“总结性发言”。

当然，仅就多明戈而言，他的歌唱艺术在得失方面还是比较明显的。

多明戈和卡鲁索一样，并不按照通常的分类：Lyric（抒情的）、Spinto（抒情戏剧的）、dramatic（戏剧性的），把自己局限于某一类型的男高音角色之中。他几乎什么都唱，从最轻巧的角色如唐尼采蒂的《爱的甘醇》中的奈莫利诺一直唱到最刚健有力的“奥塞罗”。从意大利歌剧、法国歌剧一直唱到德国歌剧，演唱角色达90多个，并且还在继续发展。但是，多明戈不断地演出和挖掘新角色，也带来了一些消极的后果：他在“典雅”方面的领悟力日渐降低，多少失去了分辨不同乐风的能力。他只是凭自己的戏剧天赋来加强角色诠释的说服力，并以通俗歌谣锻炼出来的旋律感来掌握乐句的重心。对他这种偏颇的鼓励导致他只知埋头前进，而忽略了那些他亟需加强的尚未成熟的剧目和角色。结果多明戈给人一种只能在“量”上取胜的感觉，或许不继续“征服”新角色就不叫多明戈。

多明戈的演唱风格与许多意大利歌手有所不同。他的声音有一种幽暗的音色，虽然有能力承担戏剧性的角色，但仍不失甜美。在高音上不如帕瓦罗蒂轻松、漂亮，但在音量上并不逊色于任何超级歌手。另外他的舞台感觉好，表演细腻准确，演唱带有悲剧色彩的男高音角色极富感染力。

在世界声乐历史上，许多西班牙人的名字都是不容忽略的，像西班牙早期的歌唱家加尔西亚，在整个意大利声乐学派的创立过程中都是做出过突出贡献的。后来的著名男高音弗雷塔、拉扎罗等也都促进了这一学派的发展。今天，多明戈和卡雷拉斯则是当

代意大利学派在西班牙的杰出代表。

人们经常不由自主地谈论多明戈与帕瓦罗蒂之间的优劣问题。其实这是完全没有必要的，两个人各有所长。如果说多明戈在什么方面优于帕瓦罗蒂的话，那就是帕瓦罗蒂是男高音，而多明戈是音乐家。

推荐唱片：

普契尼《西部女郎》：多明戈主演。

唱片号：DG2709078

奥芬巴赫《霍夫曼的故事》：多明戈、萨瑟兰主演。唱片号：DECCA 417363－2

威尔弟《假面舞会》：多明戈主演。

唱片号：EMI SLS 984（3）

威尔弟《茶花女》：多明戈、科特鲁巴斯主演。唱片号：DG415132－2

威尔弟《阿伊达》：多明戈、里恰蕾莉主演。唱片号：DG410092－2

普契尼《艺术家的生涯》：多明戈、卡巴耶主演。唱片号：RCD 2—0371

何塞·卡雷拉斯

西班牙著名男高音歌唱家**何塞·卡雷拉斯**是当今西方最走红的歌唱家之一，他与意大利的帕瓦罗蒂、西班牙的多明戈一起，并称当代男高音三杰。可以说自卡雷拉斯之后，还没有出现世界级的男高音歌手。

卡雷拉斯 1946 年 12 月 5 日出生于巴塞罗那，6 岁那年，父亲带他去看了音乐传记影片《伟大的卡鲁索》，他完全被饰演卡鲁索的马里奥·兰扎的歌声迷住了。回家后竟能一音不差地模仿马里奥·兰扎的声音，唱出影片中的咏叹调和其他歌曲。他的父母认定这个孩子具有超人的音乐天赋，于是他们将他送到巴塞罗那公立艺校去学习，开始是学习钢琴，后进入巴塞罗那学院接受系统的音乐训练。10 岁时在利塞奥首次登台演唱，在法雅的音乐木偶歌剧《彼德罗先生》中饰演报幕少年。抛开他优秀的歌喉和音乐素质不谈，卡雷拉斯少年时代的生活是丰富多彩的，他酷爱运动而且学习也不错，在他 18 岁时，他的声部已从中音部发展成为相当理想的男高音。

1968 年，22 岁的卡雷拉斯的一次演唱被当时西班牙著名女高音蒙塞特·卡巴耶的哥哥，一位歌剧院的经理看中了，他把卡雷

拉斯推荐给卡巴耶，卡巴耶对他的声音极为欣赏，邀请他同台合作演出了唐尼采蒂的歌剧《露克蕾契亚·博尔吉亚》，他饰演詹那洛，颇引人注目。

在 1969 年至 1970 年的戏剧节期间，他开始以一名男高音歌手的形象出现在利塞奥的舞台上，尽管在威尔弟的歌剧《纳布科》中扮演的是一个配角，但观众还是给予了他热烈的掌声，评论界也认为他将是世界歌坛的一位希望之星。

1971 年，卡雷拉斯参加了渴望已久的意大利"威尔弟之声"声乐比赛并摘取桂冠。此后，他就放弃了大学生活，正式以歌唱作为终生职业。

1972 年，卡雷拉斯在美国纽约市歌剧院举行了首演，饰唱普契尼的《蝴蝶夫人》中的平克尔顿。《欢呼》杂志评论说："卡雷拉斯是一位甜润、抒情的男高音，他那圆润的音色，纯朴而又清新的演技以及他的歌唱所洋溢的真情使人叹为观止。"

随后的 16 个月里，卡雷拉斯又演唱了 11 个歌剧角色，这些演出使他获得了极高的声誉，得以步入当代最优秀的歌唱大师的行列，并取得了与帕瓦罗蒂、多明戈齐名的地位。

在他 28 岁生日的前几周，他成功地登上了纽约大都会歌剧院的舞台，饰演了普契尼的《托斯卡》中的男高音角色卡伐拉多西，他在第三幕中演唱的那首《星光灿烂》，获得了全场经久不息的掌声。

1975 年，卡雷拉斯又登上了"歌剧之麦加"米兰斯卡拉歌剧院的舞台，并在不久之后被指挥大师冯·卡拉扬挑选为威尔弟《安魂曲》中的男高音独唱者，这也是他获取世界声誉的一个重要标志。

卡雷拉斯对自己的事业的发展做了精心的安排：70 年代，他主要饰演能发挥自己清峻柔美嗓音特色的抒情男高音角色；80 年

代以后，他开始不断开拓剧目范围，创演一些戏剧性的角色。

卡雷拉斯十分注重歌唱技巧与戏剧表演之间的平衡关系。他说："歌唱是好几件东西的混合，仅具备天才，或有一副好嗓音，或只有献身精神，都是不够的，必须具备所有这一切条件。我相信我自身具备歌唱的才能，但是我深知有些人比我条件更优越。我在歌唱、理解人物和处理戏剧冲突方面比发声来得容易。我始终认为声乐技巧应为表演服务而不光是为了表现声音技巧本身，更不应使听众感到仅仅是技巧。当然，没有真功夫就不会有好的高音。"

从歌唱的角度来看，卡雷拉斯的嗓音流畅抒情，气息均匀，线条清晰，在三大男高音中，他是最注重声音表情的一位。他从不放纵声音，也不恃声凌人，这是他歌唱艺术中最可贵之处，也是他的明智之举。比较而言，他的高音不及帕瓦罗蒂，戏剧性声势不如多明戈，但他擅于唱心，声音中的内涵更丰富。当然他也有紧张和恐慌的时候。尽管他能唱纯正、动听的高音C（这是男高音的最高音域），但他在舞台上很少唱这样的高度。他说：'如果我知道我不得不唱高音C时，那么在演唱以前，我至少会有两个晚上惶恐不安。不过我的特殊之处就是我能够用我的歌喉与人们沟通情感，这是我的责任。否则，我的歌唱就失去了其真正的意义。"

在三大男高音中，帕瓦罗蒂和多明戈似乎总像一对"冤家"，帕瓦罗蒂的歌迷们宣称，多明戈的演唱没有特色；多明戈的崇拜者们立刻针锋相对，指责帕瓦罗蒂的全部曲目以及演技缺乏创见。然而，在卡雷拉斯面前，这些喜欢吹毛求疵的人都会把无休止的相互攻讦变为服服贴贴的缄默。其实客观地分析这三位大师，就会发现他们的演唱各有千秋：帕瓦罗蒂的演唱热情、奔放；多明戈的歌声具有一种浑厚的感染力；卡雷拉斯则将朴实、纯情融为一体。

卡雷拉斯与帕瓦罗蒂、多明戈都保持着友谊，他很感激两位大师热情的扶助与极大的宽容。在他的演唱步入世界舞台的时候，正是他们向他提供了支持与帮助。多明戈说："谈到卡雷拉斯，我不仅欣赏他的漂亮的声音，而且也敬佩他任凭别人劝告他应该怎样或不应该怎样时，只沿着自己的道路走下去的勇气。"帕瓦罗蒂对记者表示："依我看，男高音歌唱家到了卡雷拉斯这一代，可以称得上是登峰造极了。他是一个伟大的新发现者。"

卡雷拉斯的全部节目包括 65 个不同的角色。随着年龄的增长，这些角色的大部分他已经不再演唱了。男高音在 35 岁以后就自然减色了。卡雷拉斯也感到嗓音已不太适合某些角色了，他开始把主要精力放在少部分拿手的剧目上，力求精益求精。

卡雷拉斯对待演出的态度是极为严肃的，在一次《卡门》第三幕的彩排中，当演到唐·何塞拔刀向埃斯卡米洛掷去时，刀套竟没有打开，这显然是剧务方面的过失。卡雷拉斯十分恼火，他不断地用意大利语、西班牙语和德语向在场的经理、指挥和其他人员吼叫："一群内行人怎么能在这种关键时刻出乱子呢？他们难道不知道排演正在进行，而这种错误即使不会使整部歌剧失败，但至少也会让这次排演告吹吗？"对于一名著名的歌唱演员来说，歌剧中的每一段对白和每一处情节如同优美的音乐一样重要。没有一个人认为卡雷拉斯的怒火出了格。作为演员，他希望他的表演受到尊重。

正式演出顺利地进行了。卡雷拉斯精美的歌唱和表演技巧紧紧扣住了观众的心弦，演出结束后，主要演员为观众谢幕 22 次，其中有 8 次是属于卡雷拉斯的。

卡雷拉斯对录音工作也十分热衷，他灌制了 40 张全套歌剧唱片以及各种独唱音乐会的唱片。

除了一年演出 65 场歌剧，20 场独唱音乐会以外，卡雷拉斯还

在影片中扮演了西班牙历史上最伟大的男高音歌唱家加亚雷。

1986年，卡雷拉斯发起了为赈济非洲灾民而举行的《献给非洲之歌》义演活动并担任节目主持人。许多著名歌唱家参加了这次义演，当卡雷拉斯与他的同胞、著名女高音大师卡巴耶联袂演唱《茶花女》中的饮酒歌时，全场听众即席唱和，场面极为动人，音乐会取得了极大的成功。

卡雷拉斯除了演唱意、法、西等国的歌剧作品以外，对现代音乐剧也表现出浓厚的兴趣。

世界著名指挥大师伯恩斯坦作曲的《西区的故事》是一部音乐非常美妙的音乐剧，卡雷拉斯与新西兰女高音卡纳娃一起在伯恩斯坦的亲自执棒下灌制了这部戏的全剧唱片，这套唱片立刻成为世界最畅销的唱片之一。卡雷拉斯饰演剧中男主角托尼，这个角色对他来说是再合适不过了。托尼不是西班牙人，评论界自然就会从卡雷拉斯的英语吐字、发音方面挑毛病了。但是，无论是从卡雷拉斯的演唱技巧，还是从他那复杂的情感表达方面，都是很难找出什么不足来的。

罗杰和哈默斯坦创作的《南太平洋》也是一部现代风格音乐剧。卡雷拉斯演唱的是美国男高音宾察一度唱红的角色。卡雷拉斯再度演唱并没有唱出自己的风格，而是为了适应这位世界著名男高音的音域做了一些调整。正是美国音乐喜剧的风格引起了卡雷拉斯的极大兴趣，他决心弄通它："我一定要唱这个角色，不是以一位歌剧演唱家的身份，而是以一个普通歌手的名义。就是说我不必为追求一个男高音歌唱家所应有的风格而烦恼，我要按照歌曲的原样去唱。对每一个词，乃至整个风格都要尽力研究。"评论界以及公众都非常赞同卡雷拉斯的观点，因为他对美国音乐喜剧的态度无疑是正确的。《南太平洋》的唱片出版立刻引起轰动，销量直线上升。

1987 年 6 月，卡雷拉斯突患白血病，生存机会只有十分之一。然而经过多方治疗和他个人的顽强斗争，他竟奇迹般地战胜了疾病并在一年后重返舞台。1988 年 7 月 11 日，他在巴塞罗那露天剧场举行了复出首场音乐会，受到 15 万观众的热烈欢迎，仅鲜花就有 4 大货车之多。

1990 年 7 月 7 日，卡雷拉斯策划和组织了为第 14 届世界杯决赛助兴的“三大男高音联袂演唱会，”帕瓦罗蒂和多明戈积极响应了他的号召，三位巨星的精彩演唱轰动全球，被誉为“世纪音乐会。”

1994 年第 15 届世界杯期间，他们三人再度合作，举行了第二次“三大男高音演唱会”。这两次盛会是具有开创性的，标志着本世纪古典男高音歌唱艺术的最后的总结。

推荐唱片：

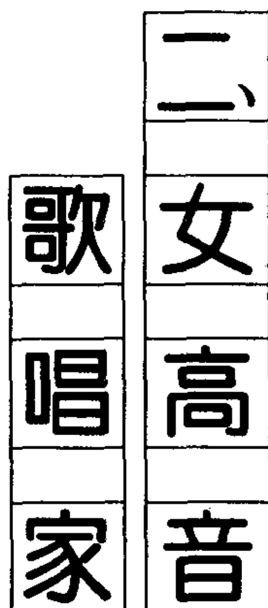
威尔弟《命运之力》：卡雷拉斯，巴尔查等演唱。唱片号：DG419203－2 GH3

普契尼《托斯卡》：卡雷拉斯、里恰蕾莉演唱。唱片号：DG413 815－2 GH2

比才《卡门》：卡雷拉斯、巴尔查等演唱。

唱片号：DG410088－2 GH3

伯恩斯坦《西区的故事》：卡雷拉斯、卡纳瓦演唱。唱片号：DG 415963－2 GH。



施瓦茨科普夫

施瓦茨科普夫是本世纪最杰出的德国女高音歌唱家，她与男中音菲舍尔—迪斯考一起被誉为二战以后诠释德国艺术歌曲的两大巨星。

施瓦茨科普夫 1915 年 12 月 9 日出生于波兰的耶洛律，在波兰度过其少年时代。1932 年，她进入柏林高等音乐学校学习声乐，同时研修音乐理论、作曲、钢琴和中提琴。1938 年毕业时以优异成绩获国际联盟奖，并被吸收为柏林歌剧院的独唱演员。她引人注目的第一个歌剧角色是《那克索斯岛上的阿丽安娜》中的泽比涅塔。之后在柏林国立歌剧院上演的瓦格纳的歌剧《帕西伐尔》中

成功地担任了花腔女高音角色。在该剧院演唱两部瓦格纳的歌剧之后，因成绩斐然，在乐坛上初露锋芒，次年即被邀请在维也纳举行独唱音乐会，并得到著名指挥家卡尔·伯姆的称赞。1944 年与维也纳国立歌剧院签订了演出合同。

二战结束后，她已是饮誉乐坛的著名歌唱家，经常在米兰斯卡拉歌剧院、伦敦科文特花园皇家歌剧院客串演出，并多次参加萨尔茨堡音乐节和拜罗伊特音乐节的演出活动。

1951 年，施瓦茨科普夫成功地创造了斯特拉文斯基的歌剧《浪子生涯》中的女高音角色安妮·特鲁拉夫。1955 年分别在旧金山和大都会演唱了理查·斯特劳斯的《玫瑰骑士》中的玛莎琳。

施瓦茨科普夫 1961 年在朱利尼指挥下与维切特、萨瑟兰、阿尔瓦、塔迪、卡普奇利等著名歌唱家合作录制的莫扎特的《唐·璜》，以及 1963 年在卡尔·伯姆指挥下与露德薇、克劳斯等合作录制的莫扎特的《女人心》造就了唱片录音史上的两部经典名片，施瓦茨科普夫巧夺天工的演唱更是博得广泛的赞誉。

施瓦茨科普夫除活跃于歌剧演出之外，更经常在欧美各地举办德奥艺术歌曲独唱会，这也是她艺术成就最高的领域。她演唱的莫扎特、舒伯特、舒曼以及理查·斯特劳斯的艺术歌曲，风格细致深刻而又丰富多姿，不仅深研作品的风格内容，而且具有卓越的句法处理。著名指挥大师卡拉扬在听完她的独唱会后盛赞她为“最佳独唱者”。

施瓦茨科普夫的音乐会曲目还包括巴赫的受难曲、亨德尔和海顿的清唱剧、贝多芬的声乐作品以及威尔弟和勃拉姆斯的安魂曲等。

作为一名音色光泽、声音灵巧而有力度的抒情女高音，她的歌声像幽谷清泉一样缓缓流淌着；那浓郁的诗意、精美的音乐表情，芬芳沁人。除此之外，施瓦茨科普夫纯正的台风、高雅的举

止、端庄的气质，都使她具备了世界级大声乐家的基本素质，在这方面，很少有人能望其项背。她对德奥声乐艺术的发展是做出了突出贡献的。作为这一声乐流派的划时代人物，施瓦茨科普夫是当之无愧的。

1995年12月9日，是施瓦茨科普夫80岁生日，乐坛名流们纷纷参加了庆祝活动。在庆祝晚会上，桑多尔·韦格指挥萨尔茨堡卡梅拉塔学院乐团演奏了海顿的《玛丽亚·泰利萨》交响曲、舒伯特的第三交响曲和莫扎特的《布拉格》、还放映了一部电影，此片有施瓦茨科普夫演出的精采片段，其中还有她1939年演唱卡门的片段，尽管施瓦茨科普夫有所保留，但她富有个性的演唱，极具魅力的表演在此片中一览无余。

庆祝会后，巴登——沃坦堡州主席授予这位本世纪杰出的声乐大师以德国最高公民荣誉，这是施瓦茨科普夫第二次获此殊荣。

推荐唱片：

雷哈尔《风流寡妇》：施瓦茨科普夫、盖达主唱。唱片号：DEICDS 747178（2CD）

莫扎特《女人心》：施瓦茨科普夫、露德薇主唱；伯姆指挥爱乐乐团。唱片号：EMI CMS 76933002（3CD）

莫扎特《唐·璜》：施瓦茨科普夫、琼·萨瑟兰主唱。唱片号：EMI CDS 7472608（3CD）

理查·施特劳斯《玫瑰骑士》：施瓦茨科普夫主唱，卡拉扬指挥。唱片号：EMI 749354—2（3CD）

《舒伯特歌曲集》：施瓦茨科普夫演唱。

唱片号：EMI 764026—2

《女高音施瓦茨科普夫演唱的轻歌剧选曲》。

唱片号：EMI 747284—2

毕吉特·尼尔森

1918年出生于瑞典卡尔普的**毕吉特·尼尔森**是本世纪首屈一指的瓦格纳风格的女高音歌唱家。她幼年时即随母亲学习歌唱，进入斯德哥尔摩皇家音乐学院专修声乐。

1946年，尼尔森首次登台演唱了韦伯的《魔弹射手》中的艾嘉德一角。在这之后的演出季节中又担任了威尔弟的《马克白》中的马克白夫人。尤其是在理查·斯特劳斯的作品《玫瑰骑士》中，成功地演唱了难度极高的元帅夫人，显示出其超群的歌唱才华，由此声名雀起，受到欧洲音乐界的广泛关注。

此后，尼尔森在维也纳尝试瓦格纳的音乐剧，立刻被公认为是瓦格纳作品的诠释者。特别是在1957年拜罗伊特音乐节公演了瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》之后，轰动了整个欧洲。评论界认为，自弗拉格斯达德之后，还没有第二个人能如此出色地掌握瓦格纳的作品风格，尼尔森的出现，标志着瓦格纳作品的新生。

从此，尼尔森成为每年拜罗伊特音乐节不可缺少的人物。

尼尔森的歌声，素以音量宏大、音势逼人著称。她的音色宛如水晶般清澄透明，在唱出强音时，可以凌越于气势恢宏的管弦乐队之上，响彻云霄；唱弱音时则能轻若游丝，委婉动人。

尼尔森除了最擅长的瓦格纳乐剧以外，还能演唱广泛的剧目，其中包括德国和意大利的大部分歌剧名作。像莫扎特的《魔笛》、贝多芬的《费德里奥》、韦伯的《魔弹射手》、理查·斯特劳斯的《玫瑰骑士》、威尔弟的《马克白》、《阿伊达》、《命运之力》以及普契尼的《图兰多特》等。

尼尔森录制的《威尔弟歌剧咏叹调集》集中展示了她对威尔弟戏剧性作品的理解和把握，她与意大利著名男高音弗朗克·科莱里合作录制的《阿伊达》、《图兰多特》全剧唱片被公认是本世纪最高水平的名演唱。她主唱的《特里斯坦和伊索尔德》更显示了她富于张力的唱法，给人以美不胜收的感觉。尤其是在索尔蒂指挥的《齐格弗里德》中，兰希德与勇士同唱爱情二重唱，尼尔森在开始的乐段中表现出对异性的恐惧心态，而后随着歌声的推进，展示出与齐格弗里德双双沉浸在爱河中的喜悦之情。这一幕动人的情景，都是由尼尔森富于变化的歌声表现出来的。

尼尔森的歌唱寿命是相当长的，当同时代的歌唱家均已告退时，她仍能演出高难度的歌剧作品。1979 年，61 岁的尼尔森重返大都会歌剧院时，她的歌声仍能完美如初。

在与指挥家詹姆斯·莱文和大都会歌剧院乐队合作时，她一出场，全体观众起立为她鼓掌。当她演唱《神界的黄昏》中布伦希尔德“殉身”一场时，她那独出一格的声音像激光一样集中而又具有穿透力，在细微的乐句和金属般的高声区中，她的气息控制都极为考究。在唱完《莎乐美》的著名咏叹调后，又加唱了《女武神》中布伦希尔德的“Y0—ho—t0—ho”，听众的反应已远远不止是鼓掌了，喝彩声变成经久不息、一泻千里的狂潮。

西班牙男高音多明戈在回忆自己与尼尔森同台演出时说道：“尼尔森嗓音的宏亮与力度竟使她的声音听上去如同霹雳一般，通过一种离奇古怪的作用，或是声学作用，或是心理作用，抑或说

是二者兼而有之，我离她越远，她的嗓音听上去反而越大。有些时候，我心中充满对她嗓音能力的崇拜之情，几乎忘了继续歌唱。”

在这之后，她又在加利福尼亚、旧金山和西雅图举办了几场独唱音乐会。1980 年 2 月，她在大都会歌剧院演唱了斯特劳斯的《埃勒克特拉》。当记者问她是否仍能上演她唱过的全部角色时，她回答说：“近来没有演出的只有《特里斯坦和伊索尔德》，因为找不到合适的扮演特里斯坦的男高音。”

对于的歌喉的持久力，她表示自己也不知道其中的奥秘，她认为：“这是自然造化，在演出时，我会忘记自己是一个歌唱家。我只考虑角色的感情并把它唱出来。”

尼尔森在 80 年代不仅没有减少她的保留剧目，而且还增加了一个新角色：斯特劳斯的《没有影子的妇人》中染工的妻子。而且继续演唱难度很大的《莎乐美》。她仍在制订各种演出计划，她说：“我不担心有一天嗓子会出问题，只要我感觉我还能唱，那么我就会继续唱下去！”

推荐唱片：

威尔弟《阿伊达》：尼尔森、科莱里主唱；

梅塔指挥罗马歌剧院乐团、合唱团。

唱片号：EMI 2014552。

普契尼《托斯卡》：尼尔森、科莱里主唱；马泽尔指挥罗马歌剧院乐团。唱片号：DECCA 440051－2

普契尼《图兰多特》：尼尔森、科莱里主唱；

普莱德利指挥罗马歌剧院乐团、合唱团。

唱片号：EMI 7693272。

瓦格纳《女武神》：尼尔森、露德薇格主唱。

唱片号：DG 44105—2

蕾娜塔·苔巴尔迪

在50—60年代的女高音歌唱家中,能够与歌剧女王玛丽娅·卡拉斯相抗衡的人，只有苔巴尔迪一人，至少在意大利威尔弟和真实主义歌剧流派中，苔巴尔迪与卡拉斯是并驾齐驱的。正像人们把莫纳柯和斯苔芳诺称为男高音双巨头一样，人们也把苔巴尔迪和卡拉斯并称为两大歌剧皇后！另外，在意大利女高音歌手中，在苔巴尔迪之后，还没有一个人能够取代她的地位。

蕾娜塔·苔巴尔迪 1922年出生于意大利的皮萨洛，17岁时进入帕尔玛音乐学院学习钢琴。学院的一位声乐教授偶然发现了她的歌唱天赋并力劝她改修声乐。苔巴尔迪于是拜在著名声乐教授梅丽斯门下。

苔巴尔迪22岁时在威尼斯的罗威格歌剧院以博依托的歌剧《梅菲斯托夫》中的艾雷娜一角首次登台演唱。

1946年，她在意大利巡回演出时受到元老级指挥大师托斯卡尼尼的赏识,被邀请参加斯卡拉歌剧院战后重新恢复演出活动,在罗西尼的歌剧《摩西》中担任主要角色，大获成功，一跃成名。

1947年，苔巴尔迪在威尼斯歌剧院演唱古诺的歌剧《浮士德》中的玛格丽特；1948年在罗马、圣卡尔洛、拿坡里等地以

《奥赛罗》中的苔丝德蒙娜、《茶花女》中的薇奥列塔等重要女高音角色奉献给观众。1948年重返斯卡拉歌剧院并成为该院首席女高音，1950年参加了佛罗伦萨音乐节的演出活动，并在庞培遗址演唱了亨德尔的作品《尤利乌斯·凯撒》。1950年秋，她与斯卡拉歌剧院交响乐团上演了系列威尔弟作品，大获好评。1955年，在纽约大都会歌剧院演出了《奥赛罗》，轰动全美。

苔巴尔迪属于典型的抒情戏剧性女高音，她的演唱速度从容不迫，气息功底惊人，运声灵活多变，音质纯净。特别是她在歌唱时能够以其戏剧性的领悟力准确把握各种角色的规定要求，演唱中使身体的每一部分都溶汇在声音中，动作举止恰到好处：极具大师风范。

苔巴尔迪与同时代的几位意大利超级男高音莫纳柯、斯苔芳诺、科莱里和贝尔贡齐都有过令人赞叹的合作。她与莫纳柯合作录制了一系列歌剧唱片，包括威尔弟的《游吟诗人》、《茶花女》、《命运之力》、《奥赛罗》、焦尔达诺的《安德烈·谢尼埃》、博依托的《梅菲斯托夫》、普契尼的《托斯卡》、《图兰多特》等。与贝尔贡齐合作录制的《阿伊达》、《艺术家的生涯》更是唱片录音史上的不朽之作。尤其是《艺术家的生涯》，是DECCA公司奉献出来的这部作品的最佳版本：在赛拉芬指挥下，苔巴尔迪与贝尔贡齐这两位从50年代到70年代意大利乃至全世界技术最好的、也是最具意大利美声典范的歌唱家，发挥出了他们的最佳水准。苔巴尔迪饰演的咪咪，声音优美，富于表情，歌声舒展流畅达到了登峰造极的程度。

与卡拉斯相比，有一点是可以肯定的，即苔巴尔迪无法动摇前者“全能女高音”的地位，但两人的剧目各有侧重；卡拉斯的成就更体现在古典美声作品的诠释和挖掘中，而苔巴尔迪则是近代威尔弟、普契尼式的歌唱家，在这个领域，苔巴尔迪绝不逊色

于卡拉斯，而且在有些剧目上更胜一筹。特别是卡拉斯的歌唱寿命很短，当卡拉斯声音衰竭时，苔巴尔迪仍以其几近完美的歌唱技巧雄居歌坛宝座。萨瑟兰崛起后的相当一段时期也无法取代苔巴尔迪的抒情戏剧女高音的首席地位。

苔巴尔迪无疑是本世纪意大利歌唱学派的一座高峰，她创造的非凡业绩，在诸多方面是后人无法超越的。

推荐唱片：

普契尼《艺术家的生涯》：苔巴尔迪、贝尔贡齐主演，赛拉芬指挥。唱片号：DECCA 425534－2

普契尼《蝴蝶夫人》：苔巴尔迪、贝尔贡齐主演，赛拉芬指挥。唱片号：DECCA 4255 维 31－2

《苔巴尔迪演唱的歌剧咏叹调》

唱片号：DECCA 425 989－2

安赫莱斯

维克托利亚·德尔·洛斯·安赫莱斯是本世纪西班牙乃至全世界最著名的女高音歌唱家之一，她与同时代的卡拉斯、苔巴尔迪并驾齐驱，代表了50—60年代女高音歌唱艺术的最高水平。

安赫莱斯1923年出生于西班牙的巴塞罗那，她父亲是巴塞罗那大学的门房，她就在这个大学校园中长大。

安赫莱斯5岁时就学会了弹吉他，经伯父指导，进步神速，不久即能边弹边唱，因歌声优美，使师生们都很称赞。后经教授们的推荐，进入利赛罗音乐学院开始正规的声乐训练。安赫莱斯以优异的成绩在3年内修完了6年的课程。

1944年，年仅21岁的安赫莱斯在利赛罗剧院上演的莫扎特的《费加罗的婚礼》中，以伯爵夫人一角首次登台，并在巴塞罗那举办独唱音乐会。1947年获日内瓦国际声乐比赛大奖。

回到西班牙以后曾与当时的男高音新星斯苔芳诺同台演出，双双获得巨大成功。更重要的是，她与前辈男高音大师贝尼亚米诺·吉里在马德里同台演唱了普契尼的《艺术家的生涯》，这对她迅速提高知名度起了非常大的作用。

不久，她在BBC广播电台演唱了法拉的作品《人生朝露》，并

尝试了瓦格纳的《汤豪塞》、《罗恩格林》等作品，1950年，她首次在伦敦科文特花园皇家歌剧院演唱《艺术家的生涯》。

作为抒情女高音，安赫莱斯最适合演唱普契尼的作品，她最拿手的角色是《艺术家的生涯》中的咪咪、《蝴蝶夫人》中的巧巧桑和《曼侬》中的曼侬。

在与她合作过的男高音歌手中，她最佩服的是瑞典男高音大师毕约林，每当她与毕约林合作演出时，她都被后者真纯的歌声感动得落泪，她与毕约林合作录制了《艺术家的生涯》、《蝴蝶夫人》和《丑角》三套全剧唱片，都是录音史上的经典之作。特别是在《艺术家的生涯》中，她那极尽优美的声音表现力和高超的歌唱技巧令人为之倾倒。

安赫莱斯与另一位瑞典男高音歌唱大师尼科莱·盖达也有过相当成功的合作，她在与盖达共同录制的比才的歌剧《卡门》中以女高音的身份饰演卡门这一女中音角色，显示了她歌唱音域幅度的宽阔，只是与卡拉斯、普莱斯这两位有名的“女高音卡门”相比，实力略显薄弱，她与盖达录制的古诺的《浮士德》是公认的经典名片，女主角玛格丽特的单纯、优美，颇适合安赫莱斯这种西班牙传统型歌唱家的特质——她们长于表现音色和线条，而不擅长深刻地表现性格的多重性，但她们声音上的形式美感几乎是无人能及的。无论是清纯还是华丽，都能淋漓尽致地表现出来。

她与美国著名男高音理查德·图克合作录制的威尔弟的《弄臣》，亦充分展示了她轻巧抒情的美妙歌喉。

安赫莱斯不仅擅长歌剧，她的艺术歌曲和西班牙民歌也被公认为是高水准的。在这方面，她的同胞与同行卡巴耶是望尘莫及的。

1969年以后，她专心致力于艺术歌曲的演唱，经常举办独唱音乐会，并录制了大量唱片。

安赫莱斯嗓音流畅、丰满而又灵活、柔美，她的音色淡雅，具有高超的声区转换技术。

在她的全盛时期，不仅能体现出一名女高音歌手的全部素质，而且在中、低声区也能表现得圆润、舒展，毫不勉强。除卡门以外，她还能轻松地演唱罗西尼的《塞维利亚的理发师》中的次女高音角色。她那丝绢般的歌声始终洋溢着一股典雅、高贵的气质，具有舒畅、轻妙的节奏感，这是西班牙艺术家特有的长处，在曲势升腾时，也能展示出强有力的、宽阔的戏剧性效果。

推荐唱片：

普契尼《艺术家的生涯》：安赫莱斯、毕约林主唱；比彻姆指挥。唱片号：EMI 7472358。

《安赫莱斯的歌剧咏叹调》唱片号：EMI 7634952

普契尼《蝴蝶夫人》：安赫莱斯、毕约林主唱。唱片号：EMI 7636342

比才《卡门》：安赫莱斯、盖达主唱；比彻姆指挥。唱片号：EMI 7492402

古诺《浮士德》，安赫莱斯、盖达主唱；克路易坦指挥巴黎国家歌剧院合唱团和乐团。唱片号：EMI cms 5652562

玛丽亚·卡拉斯

玛丽亚·卡拉斯是举世闻名的女高音歌唱大师。从声乐艺术的角度来讲，她与世纪歌王、意大利的男高音歌唱大师恩利科·卡鲁索，代表了人类声乐艺术的最高峰，在可预见的未来，恐怕是没有人能够超越他们二位的。仅就卡拉斯而言，她最大的成就，或者说，她最杰出的贡献，在于她复兴了古典美声歌唱学派的精华，同时在她的舞台实践中达到了声乐与戏剧的全面平衡，可以得出这样的结论，即卡拉斯已经不单纯是一位歌唱家，在她身上展现了歌剧艺术的全部魅力。

卡拉斯 1923 年出生于美国曼哈顿的第五医院，父母是希腊人，移居美国才数个月。

卡拉斯自幼喜欢歌唱，她的父母也希望她向音乐方面发展，并为她购置了钢琴、唱机和大量的唱片。她还记得她听到的第一张唱片是普契尼的歌剧《托斯卡》中的著名咏叹调《为艺术，为爱情》。

1930 年，卡拉斯开始学习钢琴并接受初步的音乐教育。此后的 30 年里，音乐越来越明显地成为她生活的全部，成了她白天生活和夜间梦见的一切，它们比什么都真实，既给她带来欢乐，也

给她造成痛苦。

10岁那年，卡拉斯的歌唱天赋在一个偶然的事件中得到了证实：那是一个5月的傍晚，她一面弹着钢琴，一面放声高唱着《鸽子》；窗户敞开着，她那具有磁性的美妙歌声顺着窗口飘向街头，母亲向窗外望去，发现街上挤满了人，他们都听得入了神，时而还爆发出热烈的鼓掌。直到卡拉斯停止了歌唱，人群才逐渐散去。《鸽子》为她赢得了第一批听众。

此后，卡拉斯在普通学校的音乐比赛中屡获歌唱奖，而且在学校组织的戏剧晚会和音乐会中担任主要角色。在“合作广播系统”举办的全国业余歌唱家比赛中，她第一次荣膺头等奖，得到一块布罗瓦牌手表，她骄傲地戴了它10年。从此，她开始应邀参加一系列儿童演出，到广播电台演唱，参加各种歌唱比赛，与此同时，她还是唱片商店的常客，买回大量的唱片后便连续几小时地聆听……

卡拉斯那高傲的个性也开始显露出来了。一个星期六下午，全家人正和一位来访的朋友围坐在收音机旁，收听纽约大都会歌剧院演出的唐尼采蒂的名剧《拉莫摩尔的露契亚》。由前辈著名女高音歌唱家莉莉·庞斯饰演露契亚。当她唱到主人公发疯一场时，卡拉斯挥着手愤怒地喊道：“她走调了。”那位朋友立即反驳说，庞斯女士是大都会歌剧院的头牌歌手，像卡拉斯这样的小女孩应该更尊敬她一些。卡拉斯却声称：“我不管她是不是明星，她走调了。等着瞧吧，有朝一日我也会成为歌唱家的，而且会比她更著名。”

卡拉斯要成为世界上最优秀、最伟大、最被人仰慕的歌唱家。这种决心变成了在未来的20年中指导她生活的唯一宗旨。

1937年初，卡拉斯随父母离开美国返回希腊。这也是卡拉斯第一次回到自己的祖国。9月，卡拉斯的舅舅通过他与皇家剧院的关系，为外甥女安排了一次试唱，主试者是雅典国家音乐学院的

声乐专家玛丽亚·特里维拉。试唱那天，卡拉斯十分紧张，但她一张嘴唱歌就立刻恢复了平静并完美、准确地唱完了预备曲目。特里维拉惊呼："这是天才！"她当即决定接受卡拉斯做她的学生，跟她学习声乐和法语。不仅如此，她还向学院方面虚报了卡拉斯的年龄，为她争得了一份音乐学院的奖学金。这样，13 岁的卡拉斯以"16 岁"的名义进入了这所著名的音乐学府，特里维拉成了她第一位引路人。

卡拉斯学习十分刻苦，她坚信自己具备成为大歌唱家的才能。她发奋努力，经常不回家用餐，只在特里维拉的琴房里随便吃几口。即使在家里，也往往是母亲把饭端到屋里，她把菜盘往腿上一放，一边学习一边吃饭。在她的生活中没有什么分心事，她的精力像一泓源源不断的泉水，全部注入她的声音与歌唱。她完全被她的事业迷住了，甚至忘记了周围的一切。她当时没有想过，以后的许多时间也没有问过自己，是什么力量在鞭策她前进。她只知道迫切需要脱颖而出，受到别人的仰慕，高人一头。这种逞强斗胜的拚搏精神是她生活的主导因素，使她在一生中经常得不到宁静，感觉不到轻松和愉快。她要求自己把全部时间用来攻克尚未占据的声乐领域。

在学院的几年里，她给人的印象是：这是一个专心致志、冷静坚毅的姑娘，很不好接近。卡拉斯则认为，她和同学的关系的基础是她要高人一头，超群拔众；这也是她以后专业生活的基本原则。她觉得别人的进步就意味着自己的落后，她想象着自己是在同世界进行博斗，她不能容忍别人取得胜利。

卡拉斯的练声，她的刻苦努力和无数个不眠之夜，后来都得到了报偿。1947 年，未满 15 岁的卡拉斯首次登台演出，在学生们排练的玛斯卡尼的歌剧《乡村骑士》中饰演桑图扎，获得学院专家的一致好评。她的出色表现引起了埃尔维拉·德·伊达尔戈的

注意，后者是西班牙人，曾经是大都会歌剧院的著名女高音歌手，曾与卡鲁索同台唱过对手戏，而且对古典美声唱法中的花腔技巧有着极深的造诣。卡拉斯后来回忆说："伊达尔戈是真正受过美声学派教育的，或许她就是接受这一伟大学派训练的最后一个人了！她告诉我，美声是表情，而单有一个美丽的声音是不够的，你必须将你的声音分碎成千块，使它为音乐的需要服务，作曲家为你写下了音符，而歌唱家必须把音乐和表情放进这些音符中，我们一定要将作曲家原来希望的千种色彩和千种表情添加上去。"

伊达尔戈要求卡拉斯为她试唱。卡拉斯选的曲目是韦伯的歌剧《奥伯龙》中的咏叹调《海啊，你这巨大的怪物》。

伊达尔戈回忆说："那女孩子想成为歌唱家的念头本身就叫人发笑。她长得高，很胖，又戴着深度眼镜。当她摘掉眼镜时，她会用大而茫然、视而不见的眼睛看着你。但是当卡拉斯歌唱时，我听到的是强烈的倾泻而出的声音，那声音尚未完全控制好，但充满了戏剧性的感情。我闭着眼睛倾听着，并想象着如果把这样的材料训练、教导到完美的地步，那将是多么愉快的事情。"伊达尔戈确信，这个姑娘会成为杰出的歌唱家，她的歌喉将征服听众。

从此，卡拉斯成了伊达尔戈女士的专授学生。从每天上午10点钟第一节课开始，伊达尔戈都要花许多时间，做出艰难的努力，以便发掘卡拉斯的所有长处，包括她显而易见的音乐天赋，她的智慧、她的激情，她的意志，她的勇气以及构成她性格特征的一切因素。在她的指导下，卡拉斯不断取得连她自己也感到吃惊的成绩，她发现并开始懂得如何运用肌肉和体力来增强音乐和戏剧的表现力，而在这之前，她对自己所具有的这一切是一无所知的。伊达尔戈出现以前，她的音域很窄。学院的许多老师甚至认为她不是女高音而是女中音。现在她开始扩展自己的高音区，同时也不断发掘她的低音区。

与此同时，伊达尔戈还专门就舞台表演方面的知识和技术对卡拉斯进行训练，她教卡拉斯怎样化妆打扮，怎样在舞台上迈步，怎样在街道上行走，怎样在停步时保持运动的节奏，而在运动时又保持挺拔俊逸的静态美。她还告诉卡拉斯，一双手和手臂可以做出许多妙不可言的姿势，卡拉斯说："我从伊达尔戈得到的教导是，我的身体要建立始终流动的线条。很久以后我问伊达尔戈，在我当学生的时候，我的表演是否很自然，她说：'惊人地自然，即使在那时，我总羡慕你摆动双手的样子，和你身体那种轻巧劲儿，你的样子，我觉得很新鲜，我立即察觉这里有着与众不同的东西，是你自己所特有的。'"

在向伊达尔戈学习的过程里，卡拉斯掌握了大量古典歌剧中的重要角色以及难度很大的歌唱技巧。她脑子里充满了快速级进的经过句、花腔旋律、颤音和炫技性的华彩段。卡拉斯得出结论说，美声唱法"是一种特殊的练声方法，需要像训练小提琴手或长笛手充分掌握演奏技术那样训练歌手充分掌握运用声音的技巧。"年仅16岁的卡拉斯已经领悟到了美声唱法的脉博。

第二次世界大战爆发后，德军占领希腊，卡拉斯一直居住在雅典。17岁那年，她正式在雅典歌剧院登台，第一次演出的歌剧是德国写实派作家阿尔贝的作品《低地》，这是一出充满热情，又叙述一个谋杀的悲剧。卡拉斯将女主角玛塔演活了。这大概要归功于她血液中流淌着希腊的血液，古希腊的悲剧传统是闻名世界的，这些因素也是形成卡拉斯成为全才女高音的基础条件。

二战结束以后，她又重返第二故乡——纽约。她见到了世界著名男高音歌唱家乔万尼·马尔蒂内利，后者30多年来一直是大都会歌剧院的台柱。他听了卡拉斯的试唱以后并未表现出多大的兴趣，他对她说："你有一副好嗓子，但还需要更多的训练。"这使卡拉斯很失望，但她对任何打击的反应是拒绝承认。掩盖创伤

是她最伟大的天赋之一，她对自己的才华从来不怀疑，这使她坚定地沿着自己的目标不停顿地向前迈进。

机遇终于降临了。1946 年，维罗纳音乐节的艺术指导、已经退休的意大利著名男高音乔万尼·泽纳特洛来到纽约，要物色一位女高音担任彭奇埃利的《欢乐的歌女》中的主角。有人推荐了卡拉斯。当卡拉斯在泽纳特洛面前刚刚试唱了两句时，后者竟激动地冲到钢琴旁并翻动总谱，找到恩佐和乔康达热情的二重唱，不顾自己是 70 岁高龄，与卡拉斯一起唱了起来，歌声重新充溢着他早已忘却的青春和热情。他指出："这不是试唱，而是一颗明星的崛起！"

1947 年，也可以说是她享誉歌坛的真正开始，维罗纳希腊式的圆型剧场迎来了卡拉斯，她将在这里主演《欢乐的歌女》，而指挥竟是极负盛名的前辈音乐大师图利奥·赛拉芬。赛拉芬后来对卡拉斯的音乐观和方向影响很大，他为卡拉斯提供在舞台上掌握古典剧目的一切机会。维罗纳演出后，他说道："她刚唱，我就注意到她那出色的嗓音。虽然还有个别音没有唱准，但我立刻感觉到她将成为伟大的歌唱家。"

卡拉斯有一次带着敬畏的心情回忆说："他教导我，凡在音乐上所做的一切都必须有表情，真是千真万确。我学到了每个装饰音都必须为音乐服务。如果你真正爱护作曲家而并不只为自己个人成就着想，你总会为一个颤音或一个音阶找到意义，而据此正确表达快乐、忧愁，或悲伤的感情。简而言之，赛拉芬大师教给我的是音乐的深度。"

在维罗纳演出之后，卡拉斯与米兰工业界巨子美尼杰尼相爱并结婚，后者利用其经济实力和社会地位为卡拉斯服务，并使她能够在著名的米兰斯卡拉歌剧院演唱。

1947 年，赛拉芬促使威尼斯的凤凰剧院与卡拉斯签订了演出

普契尼的名剧《图兰多特》的合同，她饰演的图兰多特公主受到威尼斯观众狂热的欢呼并承认了她的杰出才华。舆论界一致认为，卡拉斯对戏剧的敏感加深了她对人物情感的体味。

威尼斯是个转折点。聘书开始涌来。她虽然还未攻克斯卡拉歌剧院、大都会歌剧院和科文特花园皇家歌剧院这样一些音乐圣地，但在整个1948年，收获还是相当可观的。在这一年里，卡拉斯的足迹遍及意大利的各主要城市，而且名声日渐显赫。

6月份，她在赛拉芬指导下排练了她艺术生涯中最重要的角色——诺尔玛，11月30日在佛罗伦萨首演并获得巨大成功。后来她在8个国家里唱过90场《诺尔玛》，这在她的47个剧目中名列第一。她曾两次录制了这部歌剧的全剧唱片，其中以赛拉芬指挥、她和意大利著名男高音弗朗科·科莱里合作的那套最为有名，堪称典范之作。

贝利尼在自己的这部杰作中除了创作出优美的旋律和持续的高音使听众获得美的享受以外，还提供了许多别的东西。他使每一首咏叹调都能起到推动剧情发展的作用，并采用咏叹调和宣叙调穿插的方式使《诺尔玛》具有一种在他的其他歌剧中绝无仅有的力量。除了唱好宣叙调外，诺尔玛这个角色还对演员提出了相当高难的技巧；如完美地掌握各种颤音、音阶和美声唱法的所有装饰法；以良好的气息控制去支撑贝利尼所特有的长的弓形旋律；具备能够在全剧四分之三的时间内坚持在舞台上演唱的耐力，一会儿是抒情风格的咏唱，一会儿又要表现戏剧性的激情爆发。

卡拉斯以她精美绝伦的演唱和准确无误的诠释而成为本世纪的最佳“诺尔玛”，这也是她复活了上个世纪古典美声精华的开端。

在佛罗伦萨的演出结束后，她和丈夫美尼杰尼来到威尼斯，她要马上投入到瓦格纳的歌剧《女武神》的排练中。与此同时，意大利著名女高音卡罗西奥也将在这里主演贝利尼的另一部杰作

《清教徒》。然而卡罗西奥突然病倒不能演出了。赛拉芬要求卡拉斯必须在一个星期内唱会《清教徒》，而此时卡拉斯只会唱剧中主角爱尔薇拉的一首咏叹调，并且是看着谱子唱的。这对她是个挑战。1949 年 1 月 19 日，《清教徒》首演，卡拉斯成功地完成了这部歌剧的演唱。著名导演弗朗科·泽菲雷利回忆说："只有熟悉歌剧的人才懂得她的成功的价值。这好比以演唱瓦格纳歌剧著称的尼尔森一夜间代替了当代最出色的花腔女高音彼弗莉·西尔丝。"

同年 11 月，卡拉斯第一次为切特拉公司做商业性录音，瓦格纳和贝利尼的咏叹调选曲被灌成 3 张 12 英寸的唱片。

1949 年 5 月 20 日，卡拉斯来到阿根廷并在布宜诺斯艾利斯的科隆剧院演出了《图兰多特》。这是一部对女高音要求极严的歌剧，它要求女高音能唱出雄浑有力的戏剧性歌声。世界上能够很好地驾驭这个角色的女高音屈指可数，卡拉斯是其中之一。她的歌声能够毫不费力地超越庞大的乐队自由飞翔。但自布宜诺斯艾利斯演出之后，她就再也没唱过这部歌剧。她在 7 个城市演唱这部歌剧达 24 场，并录制了全剧唱片。她在解释停演此剧的原因时说道："感谢上帝，我的嗓子没唱坏，因为《图兰多特》毁了不少人的嗓子。"

回到意大利以后，她又应邀在那不勒斯的圣卡洛歌剧院演唱威尔弟的作品《纳布柯》，意大利最受欢迎的男中音歌手吉诺·贝基饰演纳布柯，卡拉斯决心压倒他，夺取首演的全部荣誉。她又成功了，首场演出的录音被保存在几张早期的唱片档案中，这是为卡拉斯演唱的角色灌制的第一套完整的唱片。

登上斯卡拉歌剧院的机遇终于到来了。当时红得发紫的意大利著名女高音歌手苔巴尔迪因病放弃了在斯卡拉演唱《阿伊达》的任务，歌剧院方面请卡拉斯代演，卡拉斯开始有些不情愿，她不希望自己在斯卡拉的首次登台是代替别人演出；况且阿伊达又不

是她最喜爱的角色，她更愿意在斯卡拉首演一部适合她演唱的角色。不过，虽然情况不太理想，但她毕竟可以登上斯卡拉歌剧院的舞台了。卡拉斯按照合同在斯卡拉歌剧院演唱了两场《阿伊达》，评论界反应还不错，但歌剧院经理似乎并不欣赏她，也没有对她提供永久聘用的保证。卡拉斯对此颇有自信，她相信自己迟早会以头号女高音的身份占领斯卡拉歌剧院的。

1951年1月15日，卡拉斯在佛罗伦萨市立歌剧院首演威尔弟的名剧《茶花女》。这是一部处于从美声风格向现实主义风格过渡时期的作品，卡拉斯的演出证明，她是薇奥列塔这一角色的垄断者。她的精采表演全面概括了她在美声技巧和戏剧表现方面的最高成就，她的声乐线条能够根据角色情绪的变化而变化，这是多少世界级歌唱家都难以达到的境界。后来德国著名女高音歌唱家施瓦茨科普夫在维罗纳露天剧场观看了卡拉斯主演的《茶花女》后，她来到后台向卡拉斯祝贺并当场宣布：自己决定再也不唱《茶花女》了，有人请她解释这个决定的原因，施瓦茨科普夫回答说："当代另一位艺术家已经把这个角色演唱得尽善尽美了，你再唱还有什么意义呢？"

1月27日，为纪念威尔弟逝世50周年，卡拉斯将在赛拉芬指挥下，在那不勒斯主演《游吟诗人》，更令她感到兴奋的是，与她合作的是意大利前辈著名男高音大师贾科莫·劳里－沃尔彼，后者是与卡鲁索、吉里、斯基帕齐名的男高音歌手。卡拉斯与他合作得很愉快，首演十分成功。然而报界的评价并不热情，这使劳里－沃尔彼非常恼火，他向那不勒斯报界写了公开信，抗议对真正的声乐艺术的"可怕的冷漠态度"，强烈指责评论界不承认卡拉斯的伟大。

5月26日，卡拉斯在佛罗伦萨五月音乐节开幕式上成功地演唱了《西西里晚祷》，斯卡拉歌剧院终于承认了她并赋予她以这部

歌剧揭开斯卡拉歌剧院1951—1952年演出季序幕的荣誉。这是她在意大利获得的最大的胜利。从这场演出的现场录音中可以感受到，她一上场就极为成功地用歌声推动着剧情的发展。掌声经久不息。斯卡拉歌剧院拜倒在她的脚下，合同条款包括由她饰演3个女主角，在演出季初期上演30场，每场酬金30万里拉，相当于500美元。卡拉斯非常得意，她知道，无论她在别国获得多大荣誉，无论意大利其他剧院多么欢迎她，斯卡拉歌剧院给予她的最终承认比一切都珍贵。

6月9日，她在佛罗伦萨又做出惊人之举，卡拉斯把海顿的《奥菲欧与优丽狄茜》第一次搬上舞台。这部作品是海顿于1791年为伦敦观众写的，它过了160年才由卡拉斯首次演出。海顿的古典风格与近代歌剧风格迥然不同，但卡拉斯却娴熟地掌握了18世纪的风格，她的戏路之广已在全世界的音乐行家中被视为奇迹。

不久，卡拉斯来到墨西哥，在这里，她与另一位性格狂傲的意大利男高音马里奥·德尔·莫纳柯合作演出3场《阿伊达》。后者是卡鲁索之后世界最负盛誉的戏剧男高音，也是50年代公认的男高音歌王。他与卡拉斯互不服气，在演出中都使出全力引吭高歌，剧场效果极为强烈。

随着卡拉斯的名声日益显赫，同行之间的矛盾也突出起来。可以说，在女高音范围内，能够与卡拉斯相抗衡的只有意大利著名女高音歌唱家苔巴尔迪，观众也分为卡拉斯派和苔巴尔迪派。比较而言，卡拉斯更全面，她的声音所能适应的角色是苔巴尔迪无法相比的；但从纯声音素质来看，苔巴尔迪代表了意大利传统的那种最漂亮、最优美的歌喉，而评论界一直认为，卡拉斯的歌声并不美，而且永远不会美。她的低音区和中音区含糊浑浊，高音区有时简直成了喊叫；她的声音有时过于响亮和生硬。确实，卡拉斯在声音上有她的缺陷，但她对声乐的认识与众不同，她认为

表演角色时注入真实的激情比所谓音色统一，圆润和美声唱法的其他原则更重要。正因为如此，卡拉斯后来被公认为是歌剧艺术的化身，而苔巴尔迪只是一位技巧上无可挑剔的杰出的歌唱家。

1952年，卡拉斯涉猎了莫扎特的作品，她要主演《后宫诱逃》中的主角康斯坦茨，这是她一生中惟一一次主演莫扎特的歌剧。这个角色要求歌手具备持久的耐力，音域宽广、技巧纯熟。仅仅在第一首咏叹调中，就必须唱出20多个高音C和11个高音D。卡拉斯克服了所有技术上的困难，圆满地完成了角色创造，获得了雷鸣般的掌声。

然而卡拉斯并不太欣赏莫扎特的作品，她觉得莫扎特的大多数曲子都太单调了。因此，她以后再也没有演唱过别的莫扎特的歌剧。只是在音乐会上唱过两次《后宫诱逃》中的著名花腔咏叹调《艺术的牺牲》。

在演出《后宫诱逃》后两个星期，卡拉斯又在佛罗伦萨五月音乐节的开幕式上主演罗西尼的作品《阿尔米达》。卡拉斯非常喜爱罗西尼。阿尔米达的唱腔难度很大，充满了炫技性的华彩经过句、令人不敢问津的颤音、大胆的急进和跳跃。而卡拉斯毫不费力地完成了这一切。尤其值得一提的是，她只用了5天时间就掌握了这个高难度的角色。

转过年来，卡拉斯艺术生涯的一个重要时期开始了：她将在墨西哥国家歌剧院与意大利著名男高音歌唱家朱赛佩·迪·斯苔芳诺合作演出贝利尼的《清教徒》。他俩后来的一系列合作被证明是人类声乐艺术史上最光辉的篇章。

与此同时，卡拉斯在墨西哥还上演了一个新角色——露契亚。《发疯》一场结束时，观众的掌声长达20分钟。露契亚作为古典美声学派最重要的角色而成为卡拉斯的拿手角色。

这一年，卡拉斯又登上了伦敦科文特花园皇家歌剧院的舞台，

上演了《诺尔玛》，饰演次要角色克洛蒂尔德的是琼·萨瑟兰，她于15年后在这个歌剧院主演了《诺尔玛》并成为卡拉斯之后的美声女王。本世纪的古典美声歌唱学派的历史是由卡拉斯和萨瑟兰谱写的。

圣诞节的第二天，卡拉斯回到斯卡拉歌剧院演唱《欢乐的歌女》，由安东尼诺·沃托指挥。后者曾为卡拉斯、斯苔芳诺录制了《艺术家的生涯》全剧唱片。这套唱片堪称绝唱版本，世界各地的乐迷们几乎都收藏有这套唱片。沃托是卡拉斯的崇拜者，他说："她是当代最伟大的艺术家，只从歌喉评论她是愚蠢的，应当全面地观察她——作为音乐、戏剧和舞台动作的复合体。今天世界上没有一个人像她那样。她是艺术的化身。"

1953年1月25日，卡拉斯在佛罗伦萨再一次与前辈男高音大师劳里一沃尔彼合作演出《拉莫摩尔的露契亚》，劳里一沃尔彼认为"她使歌剧进入了崭新的黄金时代"。

紧接着，她立即与斯苔芳诺、蒂托·戈比一起投入到《露契亚》的录音工作中，这是他们三个人第一次合作录音，由赛拉芬指挥。乐评家们一致公认，这个组合是绝对豪华的组合，录制的唱片没有差的。

在整个50年代，卡拉斯独步于世界歌坛，她以自己极富变化的声音唱遍了歌剧作品中所有重要的角色，她演唱了那些耗费体力的戏剧女高音角色，如《阿伊达》、《图兰多特》、《乡村骑士》等。到50年代中期，她又利用早期学到的古典花腔技巧专心恢复演出了《清教徒》、《梦游女》、《诺尔玛》、《拉莫摩尔的露契亚》等。意大利舞台监督山德罗·塞奎指出："我认为紧张与松弛的交替是卡拉斯魅力的关键，也是她的歌唱和表情动作如此令人叹服的原因所在。请回想一下露契亚发疯一场的手臂动作吧！它们如雄鹰展翅，似神鸟扑翼。当它们向上举起时——她的动作经常是缓慢的

——显得十分沉重，不像舞蹈演员那样轻盈。然后，她唱到一个乐句的高潮，她的双臂随之放松下来，自如地转向下一个姿势，直到音乐出现另一个高潮，然后才又一次平静下来。她的歌唱与动作之间有一种连绵不断的，然而又是非常简单的线条……她是极端风格化的和古典型的，而同时又充溢着人情——但这是一种更高标准的人情，几乎是至高无上的。”

确实如此。卡拉斯不仅使戏剧性与音乐性并驾齐驱，而且还经常超越它们；她能赋予空洞的旋律以丰富的感情，给那些从音乐上看不太值得搬上舞台的歌剧作品注入戏剧性的活力；她单凭个人的力量就复活和扩充了美声唱法的演出剧目，使本世纪的听众得以欣赏到贝利尼、唐尼采蒂甚至斯蓬蒂尼的歌剧；她通过自己的演出使他们的作品成为无懈可击的剧作。

卡拉斯另一位杰出的继承者，西班牙女高音歌唱家蒙色拉·卡巴耶说道：“她为我们打开了大门。这扇门对全世界的歌唱家来说是关上了的。在那扇门里面，不但沉睡着伟大的音乐而且还沉睡着伟大的表演思想。她给我们这些追随她的人以机会，让我们去干那在她之前简直不可能的事。”

然而，卡拉斯的歌喉由于消耗过度而失润了。同时她为了追求漂亮而大幅度地减肥，可是窈窕的身材换来的却是失去了支持声音的体力。另外，作为一个具有高度成就的艺术家，她的神经始终处于紧张和敏感之中，心理负担过重使她喜怒无常；她与希腊船王奥纳西斯之间不幸的爱情对她精神的打击也很沉重。到她歌唱生涯的后期，临时退场，甚至于在观众面前失声而无法继续唱下去的事，时有所闻。

她最后一次演出是1965年在伦敦演唱《托斯卡》，当时她只有42岁。这个年龄本应该是歌唱家的黄金年龄。1973年她与老搭档斯苔芳诺经过数年准备，在大都会举行演唱会，试图东山再起。

然而此举无可挽回地失败了。当时在大都会任职的一位女高音阿玛拉听了那场音乐会后感慨地说："只有赋予极大的同情。惨不忍听，结果半场就离开了。"

后来她曾拍摄了一部歌剧电影《美狄亚》，而由别人幕后代唱，人们评论说："不唱歌的卡拉斯已经不是卡拉斯了！"

1977 年 9 月 16 日，一代歌后玛丽亚·卡拉斯在巴黎乔治·芒代尔大街 36 号逝世，年仅 54 岁。

推荐唱片：

贝利尼《诺尔玛》：卡拉斯、科莱里、露德维格主唱；赛拉芬指挥米兰斯卡拉歌剧院管弦乐队。

唱片号：EMI CMS 7630002

贝利尼《清教徒》：卡拉斯、斯苔芳诺主唱；赛拉芬指挥米兰斯卡拉歌剧院管弦乐队。

唱片号：EMI CDS 7473088

唐尼采蒂《拉莫摩尔的露契亚》：卡拉斯、塔利亚维尼主唱；赛拉芬指挥爱乐乐团。

唱片号：EMI CDS 7474408

威尔弟《弄臣》：卡拉斯、斯苔芳诺、戈比主唱；赛拉芬指挥米兰斯卡拉歌剧院乐队。

唱片号：EMI CDS 7474698。

普契尼《托斯卡》：卡拉斯、斯苔芳诺、戈比主唱；萨巴塔指挥米兰斯卡拉歌剧院乐队。

唱片号：EMI 7471758

普契尼《艺术家的生涯》：卡拉斯、斯苔芳诺主唱；沃托指挥米兰斯卡拉歌剧院乐队。

唱片号：EMI CDS 7474758。

琼·萨瑟兰

琼·萨瑟兰是继玛丽亚·卡拉斯之后第二位古典美声歌剧作品的杰出演唱家和诠释者，她的声音素质和花腔技巧则胜过卡拉斯一筹，因而她被誉为本世纪“花腔艺术的典范”。

琼·萨瑟兰 1926 年 11 月 7 日出生于澳大利亚的悉尼。她的母亲有一副绝妙的女中音的嗓子，只是由于父母的反对，使她没能从事歌唱事业。而琼则模仿着母亲的声音，用心地对着曼努凯西·加尔西亚和玛蒂尔达·玛尔凯西的练习曲来练唱。少年时，她主要是练习自己的低声区和中声区，直到 19 岁以前，她仍确信自己和母亲一样，也是一个女中音，当她进入悉尼音乐学院时，她的声乐指导教师阿依达·迪肯丝通过对她的训练，逐渐发现她是真正的戏剧女高音。

萨瑟兰在悉尼音乐学院学习期间即开始显示出优秀的歌唱天赋，她在国内一些城市举行一些小型的音乐会，而她的同学、也是她未来的丈夫，钢琴家理查德·波宁吉则是她经常的合作者。波宁吉后来成为我们这个时代里最杰出的古典美声学派的专家，他熟悉唐尼采蒂、罗西尼和贝利尼的所有作品，正是他改变了萨瑟兰的戏路。

从 1947 年起，琼·萨瑟兰的名字开始为人们所熟悉。同年，她以音乐会的形式在悉尼的“塔翁”音乐厅演唱了她的第一个歌剧角色——普赛尔的作品《迪东与艾妮》中的迪东。1949 年和 1950 年，她两次参加了全澳大利亚声乐比赛，第一次选唱了阿伊达的咏叹调《你要胜利凯旋归来》，第二次选唱了《乡村骑士》中桑图扎的咏叹调和《汤豪塞》中伊丽莎白的咏叹调，这几首曲目都是戏剧性女高音的必唱曲目，这与她后来的戏路是完全不同的。在这两次比赛中她都稳获第一名。

不久，在理查德·波宁吉的帮助下，他们双双来到了英国伦敦。在这里，他们的几乎所有的时间都是在钢琴旁度过的。为了探寻揭示艺术形象的本质，他们反复推敲每一个声乐句子。同时，琼在伦敦皇家音乐专科学校师从名教师克拉伊普·凯利进修了一年，她当时的理想是能够成为科文特花园皇家歌剧院的一名独唱演员。

终于，萨瑟兰得到了在歌剧院权威们面前试唱的机会，她在三次试唱中演唱了 30 首歌剧咏叹调。剧院方面认为她虽然还不成熟，但可以录用。1952 年 10 月，她首次登上了这座世界著名的歌剧院的舞台，饰演的是莫扎特的歌剧《魔笛》中的第一侍女。这虽然是个配角，但初来剧院便能登台，已经是很不错的了，许多青年歌手尚没有这样的机会。

首演不久，她又被分配演唱了贝利尼的《诺尔玛》中的克洛蒂尔达一角，这仍然是个配角，但这一次演出对萨瑟兰来说意义非同寻常，因为饰演主角诺尔玛的是大名鼎鼎的玛丽亚·卡拉斯，后者也是本世纪最伟大的“诺尔玛”。在这一年的第一个演出季节中，萨瑟兰迎来了她饰演的第一个主角——威尔弟的《假面舞会》中的艾美丽娅，演出大获成功，歌剧院的领导对她的能力给予了充分的肯定。紧接着又分配她演唱了《费加罗的婚礼》中的

阿尔玛维瓦伯爵夫人和布里顿的歌剧《格洛莉安娜》中的别涅洛芭·丽琪、《阿伊达》中的阿伊达、威柏的《自由射手》中的阿戈特，同时还参加了瓦格纳的四部曲《尼伯龙根的指环》的演出，她在《众神的黄昏》中饰演第一诺恩女神，在《齐格弗里德》中饰演林中鸟。担任指挥的弗里茨·什蒂德利评价说："我从未听到过任何一个林中鸟的表演者有这样十分鲜明、纯正和明亮的高音。"（许多年以后，当萨瑟兰已成为著名歌唱家而参加了《齐格弗里德》的全部录音时，她的林中鸟获得了瓦格纳专家们的一致承认。）

1954年，萨瑟兰与波宁吉结婚。波宁吉通过自己对18、19世纪歌剧音乐的研究和对萨瑟兰歌声的考察，认为她并不适合演唱纯戏剧女高音的角色，尽管她有这个能力，但她如果向抒情花腔女高音转变的话，将会取得更大的成就。

在波宁吉的指导下，她开始对自己的声音进行调整性的训练，以加强声音的轻巧和灵活。1955年，她在奥芬巴赫的喜歌剧《霍夫曼的故事》中一个人饰演了3个角色：花腔的奥琳比娅、抒情花腔的朱丽叶和抒情的安东尼娅。充分展示了她的歌喉的广泛的适应力以及表演的幅度。许多年以后，她与西班牙著名男高音普拉西多·多明戈等在波宁吉指挥下录制了这部歌剧的全剧唱片，她一人饰演了剧中4个角色（除上面提到的3个角色外，又加上了斯泰拉），这套唱片是代表她歌唱水平的重要录音之一。

1956年，萨瑟兰又在自己的演出剧目中增添了《卡门》中的米开拉和《魔笛》中的帕米娜，并首次参加了格林德布恩音乐节，她在此演唱了《费加罗的婚礼》中的伯爵夫人。1957年1月，萨瑟兰和伦敦的亨德尔歌剧协会合作演唱了《阿尔其娜》中的主要角色。评论界认为，这里已经有几十年没有听到过这样完善的发声技巧，这样美妙的句法和高超的艺术了，报刊上称她为"我们这个时代最杰出的亨德尔歌唱家。"通过这次演出，人们首先看到

她是一位抒情角色的优秀表演者。萨瑟兰令人信服地表明，她有能力出色地表演花腔剧目。而许多欣赏水平很高的人们则认为，她面向亨德尔的音乐，在这位歌唱家的艺术生涯中只不过是一个插曲而已，她将通过亨德尔，去开拓自己未来的艺术发展道路。

萨瑟兰在正式转为古典美声技巧的歌唱家之前，又在瓦格纳、威尔弟的戏剧性作品中增添了几笔：在《纽伦堡的名歌手》中饰演伊娃，在《弄臣》和《奥赛罗》中分别饰演了吉尔达和苔丝德蒙娜。尤其是吉尔达，萨瑟兰的歌声表述得极其到位，可以说她是当代音色最美的吉尔达。这个角色也是她演唱威尔弟作品最成功的一个角色。此外，她还以莫扎特的《剧院经理》中的格尔茨太太一角再次出现在格林德布恩音乐节的舞台上。

1958 年，萨瑟兰做了初次的国外巡回演出——在荷兰音乐节演唱了威尔弟的《安魂曲》中的女高音部分；在加拿大的温哥华音乐节，她参加了《唐·璜》的演出。

在上述演出的同时，萨瑟兰与波宁吉深入研究了罗西尼、贝利尼、唐尼采蒂的作品，她越来越有信心迈向自己成功的目标——献身于意大利美声繁荣时期的歌剧创作，她深信，作为一位声乐家，只有在这个领域里才能真正充分地展示自己的才华。她专心致志地探索古典美声的风格和传统。聆听前辈杰出歌唱家的录音。她最欣赏的是意大利花腔女高音歌唱家加利·库契。但她并不想刻意地去模仿谁，她从自己表演各种风格流派的作品中得到了丰富的经验和启示，她力图通过自己的演出实践达到声乐艺术表现的理想境界，把表演的最崇高的戏剧激情和完美的声乐技巧结合在一起，在这一点上，比她大 3 岁的卡拉斯已经做出了榜样。

1959 年 2 月 17 日，伦敦科文特花园皇家歌剧院准备上演唐尼采蒂的名作《拉莫摩尔的露契亚》，这部歌剧被认为是唐尼采蒂最杰出的作品，其中的旋律丰富而美丽，即使在有华饰的地方，也

显示出动人心魂的力量。其中第三幕露契亚发疯一场，给花腔女高音歌唱家以表现技巧的机会。

歌剧院决定，由琼·萨瑟兰饰演露契亚，这个角色是她经过多年准备之后，检验自己掌握古典美声风格作品的能力的第一次尝试。她把自己作为艺术家的整个心灵和热情，以及长年积累起来的技巧都倾注在这个角色上了。另外值得一提的是，这部歌剧在科文特花园歌剧院已经有 30 年没有上演了。

初次排演以后就已表明，这部歌剧的首演将成为英国首都戏剧生活中的一件大事。琼·萨瑟兰的歌唱和表演使导演和指挥震惊。对半个世纪以来这一角色的最优秀的表演者都非常熟悉的赛拉芬感动得落下了眼泪，他认为萨瑟兰这次演出第一次把露契亚不幸的爱情、令人伤感的故事演唱成崇高的生活悲剧。为了使每一个片断都很有表现力，为了使每一个句子，每一个字都有深刻而真挚的感情，琼不放过总谱所赋与的任何一个声乐效果。她在技术上的完美，她的歌唱的轻巧和从容，使人回想起意大利美声享有盛誉的大师们无与伦比的艺术。

在彩排时，卡拉斯坐在贵宾席上凝神倾听，她对萨瑟兰说道："我会妒嫉任何唱得这么好的人，但不妒嫉你。"她对科文特花园皇家歌剧院的经理们表示："今后不要再让我唱露契亚了。现在你们已经有了自己的伟大的露契亚，应当为她骄傲。"

2 月 17 日的首演是世界声乐史上的大事件之一。演出获得了巨大的成功，伦敦观众的喝彩声不久即在欧美其他主要城市如回声般地得到反响，世界上著名的大歌剧院都向琼·萨瑟兰敞开了大门。

1960 年 4 月，萨瑟兰应邀在巴黎大歌剧院上演《拉莫摩尔的露契亚》。和伦敦一样，这部歌剧在这里也有很多年没有上演过了。所以巴黎人不太熟悉这部歌剧，而且苔巴尔迪不久前在这里主演

了威尔弟的重头戏《阿伊达》，巴黎听众还沉醉在苔巴尔迪的美妙歌声之中。然而，萨瑟兰的精彩演出令巴黎人折服了。法国乐评家马克·潘塞写道："如果一个星期前有人告诉我，我将要听到的《露契亚》不仅丝毫不会感到枯燥，而且还会产生欣赏抒情场景的伟大杰作的感觉，那我一定会不相信的。"

音乐爱好者都知道，露契亚这个角色有相当多的技巧高超的经过句，有许多花腔装饰段落。许多歌唱家都要为演好露契亚疯狂一场而努力。演唱这一场的条件是严格的：最主要的是必须把那种特殊的"心情"演唱出来；也就是说，露契亚的心理状态的特征必须在唱歌的发声与身体的动作上明显表现出来。这里的大段咏叹调的演唱需要极其熟练的技巧。总之，饰演露契亚的女歌手不管唱得多么华丽，她如果不能把露契亚的悲惨命运揭示出来，就不算是成功。

萨瑟兰的表演是准确到位的。她看来不是在表演露契亚这个人物，她本人就是女主人公，她完全使自己融化在女主人公的生活和感情里。正如预料的那样，她一气呵成地完成了发疯一场。从露契亚出现在来祝贺她的婚礼的客人们面前的那时起，萨瑟兰使它充满了少有的精彩效果：失去了理智的露契亚以缓慢而迟疑的脚步沿着宽阔的楼梯走下来，她处于昏迷状态之中，她的整个面庞和目光都显示出与世隔绝的样子，在她的意识里，她完全不是在演一出悲剧，她以为她会再次幸福地和心爱的艾德加在一起。从她的声音中听众能感到这种柔情、温存的思念、幻想和兴奋。这时刻谁也没有去想表演的技巧，大厅里十分静穆，完全被展开的悲剧情节所震惊；在由长笛伴奏的一段咏叹调之后，甚至没有惯常的掌声，只是当大幕落下，遮住了失去知觉倒在地上的露契亚的身影时，观众才从木然中苏醒过来，他们从座位上站起来，向萨瑟兰报以经久不息的掌声和喝彩声。对法国首都的音乐生活十

分熟悉的专栏记者证实，巴黎10多年没有出现这样的情景了。

萨瑟兰回到英国后又参加了格林德布恩音乐节，在从1887年起从未在英国专业舞台上演出过的贝利尼的歌剧《清教徒》中，她非常出色地扮演了艾尔维拉这一角色。1960年，她被科文特花园皇家歌剧院邀请去参加演出季的开幕式，排演了贝利尼的另一部杰作《梦游女》。11月，她首次到美国去旅行演出。在达拉斯（得克萨斯州），她演唱了《阿尔其娜》和《唐·璜》。1961年2月，她为纽约听众演唱了贝利尼的歌剧《贝阿特里奇·迪·登达》。这部歌剧由于主要女高音部分离奇地困难早已从歌剧院的剧目中消失了。

1961年4月14日，萨瑟兰终于出现在米兰斯卡拉歌剧院的舞台上，主演了《拉莫摩尔的露契亚》。在首场演出时，观众大厅里装饰了鲜花，这使她的首演具有破格的待遇。当晚的演出造成了最浓烈的剧场效果，萨瑟兰被听众呼唤出场谢幕达30次之多。

同年秋，她又以露契亚一角唱遍了美国3个最著名的歌剧院：旧金山、芝加哥和纽约大都会。在大都会演出之后，乐评界公认她是这里听到过的最好的露契亚。而她的首场演出，被认为是近10年来美国音乐生活中最突出的盛事之一。这样，在卡拉斯日渐衰退之时，萨瑟兰成为古典美声流派的旗手，她将成为新的“美声女王”已是大势所趋了。

1963年，萨瑟兰实现了她多年的愿望：演唱诺尔玛。这一次演出是在温哥华剧院。多年以来《诺尔玛》是卡拉斯垄断的剧目，萨瑟兰的演出表明她完全称得上是卡拉斯的最佳继承者，比较而言，她的诺尔玛从声乐技巧上绝不亚于卡拉斯，但在戏剧表现上确实还达不到卡拉斯的境界，实事求是地说，萨瑟兰后来也未能达到，在这一点上，卡拉斯是永远无人能超越的。

与此同时，大都会特别为萨瑟兰复排了《梦游女》，该剧在此

地的最后一次演出是在 28 年前，当时是由莉莉·庞斯主演的。

1964 年，纽约的美国歌剧协会以音乐会表演的形式演出了罗西尼的《赛米拉米达》，萨瑟兰再次以她杰出的歌唱技巧，风格的完整使听众震惊了。

1965 年，发生了一件长久保留在萨瑟兰和歌剧爱好者记忆中的重要事件，在离别 14 年之后，萨瑟兰首次回到澳大利亚并进行为期 3 个月的巡回演出。这次演出的意义在于萨瑟兰推出了一位超级男高音新星——卢恰诺·帕瓦罗蒂，事实证明，他们两人将成为继卡拉斯和斯苔芳诺之后最伟大的男女声乐家的组合。

他们在澳大利亚合作演出了《拉莫摩尔的露契亚》、《爱的甘醇》、《梦游女》和《茶花女》。萨瑟兰本人又单独演唱了《赛米拉米达》，报界评论说，萨瑟兰“掌握美声的能力是无法用语音形容的，这是非凡的技艺，它的可能性简直是无限的”。

此外，她与帕瓦罗蒂在墨尔本的最后一场《梦游女》是以真正壮观的场面结束的，她和帕瓦罗蒂被一次一次地要求谢幕，欢呼声、喝彩声延续了 40 分钟，舞台上抛满了鲜花。所有的观众都从座位上站立起来，有节奏地呼喊《Home，sweet home》——比绍普的著名歌曲《甜美的家》。前辈女高音大师如帕蒂、梅尔巴、加丽·库契都很喜欢唱这首歌。萨瑟兰在欢呼中不得不让步，在波宁吉的钢琴伴奏下演唱了这首《甜美的家》。

1967 年 6 月，萨瑟兰与帕瓦罗蒂在科文特花园皇家歌剧院首次上演了在现代歌剧舞台上从未演出过的唐尼采蒂的《军中女郎》，正是在这次演出中，帕瓦罗蒂前所未有地连续喷射出 9 个带有胸腔共鸣的高音 C。波宁吉回忆说：“那是多么动人的场面啊！琼，一个成熟的女人，像个轻巧的蝴蝶，飞来飞来；卢恰诺，一个膀大腰圆、身材高大的青年，扮演了一个男孩子。他们高兴得都要发疯啦。总之，琼和卢恰诺演得都很出色，配合得很协调，两

人的声音都是圆润而有强度的。在舞台上，他们能注意听对方的声音，因而两人的歌声能有机地溶合在一起。可以说，他俩的声音就像两人的身材一样协调。”

这部歌剧1972年2月在纽约大都会再次上演时，萨瑟兰和帕瓦罗蒂都达到了其歌唱事业的顶峰。

从60年代后期开始，萨瑟兰和帕瓦罗蒂不仅在舞台上合作，而且在波宁吉指挥下，录制了一系列歌剧全曲唱片，其中包括唐尼采蒂和贝利尼的几乎所有的名作。帕瓦罗蒂自豪地认为：“60、70年代我和萨瑟兰在意大利浪漫歌剧中的地位，犹如纽里耶夫与芳廷在古典芭蕾界的地位。”

在琼·萨瑟兰出现以前，许多研究者认为意大利花腔歌唱技术的前景很不乐观，甚至认为它以往的光彩和荣誉已经一去不复返了。戏剧性歌唱学派已经占据了舞台中心，它的基础在威尔弟和真实主义作曲家时代就奠定了。在过去几十年里，意大利涌现了一大批杰出的戏剧性女高音和现代抒情女高音歌手，而意大利的花腔女歌唱家却没能得到她们著名的先驱者们所拥有的那种声誉。虽然还保留着在高声区能够十分轻巧地“飞翔”，毫无困难地发出如“鸟声”般的最高音的出色的声乐技巧，但是，歌唱已显得千篇一律，不能沁人肺腑、扣人心弦。许多音乐家由此认为，古典美声的秘密已经无可挽回地消失了。贝利尼和唐尼采蒂的作品不再出现在歌剧院的上演剧目表上。后来，出现了玛丽亚·卡拉斯，这些作曲家的作品又获得了第二次生命！听众从卡拉斯的诠释中十分惊讶地在这些作品中发现了非常复杂的表情变化，极为丰富的感情和鲜明的激情，还有生动的人的性格。但是，卡拉斯在创造了在现实主义和心理刻划细致方面很出色的诺尔玛、露契亚、阿米娜和艾尔维拉等声乐戏剧肖像时，并不总是很成功地表达贝利尼和唐尼采蒂的音乐的技巧的光彩。

琼·萨瑟兰的贡献在于，她把卡拉斯的声乐戏剧激情和非凡的歌唱技巧独具一格地结合起来。她证实美声的真正美妙之处在于把歌唱的戏剧性和深刻的内容与高度卓越的技巧溶汇在一起。需要强调的是，正是这种溶合，这种统一，是半个世纪以来没有任何一位花腔女高音歌唱家能够达到的！所以萨瑟兰取得的成就是独一无二的。米兰的新闻界认为道："意大利歌唱的全部真正杰出的传统，现在都保存在萨瑟兰的艺术实践之中！"

在这里不妨再以露契亚为例。她的声音比任何一个典型的花腔女高音歌手都更鲜明、更丰满、更圆润。全部感情色彩——从幻想的悲歌，安谧的喜悦，到阵阵绝望的凄切声——在萨瑟兰的歌唱里都得到了最深刻的体现。充满各种极为复杂的技巧的"用笛子伴唱的咏叹调"，表演得十分安静、感情真挚，高超的气息控制和完善的舞台自制力，使她能随着剧情的发展，有时背对着观众，有时甚至脸朝下躺在楼梯的阶梯上表现其中的某些经过句。这在现代声乐艺术的实践中还从未出现过。

虽然萨瑟兰从未在意大利学习过，在她的声乐教师中也没有意大利声乐家，但她对 19 世纪意大利歌剧的出色解释使她获得了同代意大利女声乐家未曾享有的声誉。而且她那典型的意大利声质，纯正得使人听不出是外国歌唱家。她尤其注意高声区的技巧，最初她的声音的极限是在小字三组的 C，而现在她能轻松自如地唱到 f。

萨瑟兰掌握自己的声音就像一位高超的器乐妙手掌握自己的乐器一样。对她来说，不存在为表现技术的技术，她十分细致地表演所有最复杂的花腔技术都是为了表现角色的感情气质，表现作为它不可分割的组成部分的总的声乐线条。

当然，除了古典美声歌剧作品之外，她也能出色地完成威尔弟和普契尼等真实主义歌剧作曲家的作品中的角色创造，例如威

尔弟的《弄臣》、《茶花女》以及普契尼的《图兰多特》。同时像德利勒的《拉克美》、古诺的《浮士德》也是她的拿手好戏。

1990年10月2日，琼·萨瑟兰举行了告别歌坛音乐会，此时她已64岁了。

萨瑟兰在以横幅装饰的悉尼歌剧院，以高歌一曲《家，甜蜜的家》，结束了她40年的歌坛生涯。在情绪热烈的演唱会上，萨瑟兰的演唱赢得了包括澳大利亚总理霍克在内的1500位歌剧爱好者长达15分钟的起立欢呼和热烈鼓掌。

在她的丈夫、天才指挥家理查德·波宁吉的指挥下，萨瑟兰唱完了最后一首歌曲。她应观众要求做最后一次谢幕时，大约有50束鲜花以及带有澳大利亚民族色彩的白、黄、绿彩带和五彩碎纸像雪片似地纷纷投向舞台。萨瑟兰对观众说道："你们的赞誉太多了，我谨表谢意。我希望能在不久的将来再回到这里来，成为你们当中的一员。"

澳大利亚歌剧演出公司总经理麦克唐纳在掌声中向观众说道："琼·萨瑟兰无疑是本世纪最受人崇拜的澳大利亚人之一。"

50年代一直与她同台演唱，现已退休的澳大利亚男中音歌唱家肯·伯内特说："全世界的歌剧女演员中没有一位比她更伟大。"

的确，琼·萨瑟兰是本世纪最伟大的女声乐家之一。正如帕瓦罗蒂所指出的："她的声音是当代最优秀的声音之一，也许是歌剧史上最优秀的声音之一！"

推荐唱片：

唐尼采蒂《爱的甘醇》：萨瑟兰、帕瓦罗蒂主唱；波宁吉指挥安布罗西亚歌剧院合唱团和英国室内乐团。

唱片号：DECCA 4144612。

唐尼采蒂《军中女郎》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂主唱；波

宁吉指挥科文特花园皇家歌剧院乐团。

唱片号：DECCA 414520—2（2CD）

唐尼采蒂《拉莫摩尔的露契亚》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂主唱；波宁吉指挥科文特花园皇家歌剧院乐团。

唱片号：DECCA 410 193—2（3CD）

唐尼采蒂《玛丽亚·斯图阿达》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂主唱；波宁吉指挥意大利波伦亚室内歌剧院管弦乐团。

唱片号：DECCA 425 410—2（2CD）

贝利尼《诺尔玛》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂主唱；波宁吉指挥威尔士国家歌剧院合唱团和管弦乐团。

唱片号：DECCA 414 476—2（3CD）

贝利尼《清教徒》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂主唱；波宁吉指挥伦敦交响乐团。

唱片号：DECCA 417 588—2（3CD）

贝利尼《梦游女》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂主唱；波宁吉指挥国家爱乐乐团。

唱片号：DECCA 417 424 2（2CD）

威尔弟《弄臣》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂、米尔恩斯主唱；波宁吉指挥伦敦交响乐团。

唱片号：DECCA 414 269 2（2CD）

普契尼《图兰多特》：琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂、卡巴耶主唱；梅塔指挥约翰·阿尔蒂斯合唱团和伦敦爱乐乐团。

唱片号：DECCA 4142742（2CD）

莱昂廷·普莱斯

莱昂廷·普莱斯是世界著名的黑人女高音歌唱家。1927 年 6 月 27 日出生于美国密西西比州的劳利尔。父亲是一位黑人木匠，母亲是助产士。

她的一家都酷爱歌唱，特别是她的母亲，具有一副优美的歌喉，是梅索吉斯教会圣歌队的台柱，在普莱斯出生前几小时，她还在教堂唱歌。

普莱斯从母亲那里继承了良好的歌唱天赋。幼年时就喜欢摹仿母亲的歌唱。青年时期曾立志做一名声乐教师。后来她被美国著名黑人男低音歌唱家保罗·罗伯逊发现，并推荐她获得契秀姆夫人的奖学金，进入纽约朱利亚音乐学院，开始接受正规的歌唱训练。

在音乐学院的最初 4 年里，她师从著名声乐家吉姆波夫人，这使她天生的美妙歌喉得到了良好的雕琢，歌唱技巧日益完善。

1952 年，汤姆逊在百老汇重新上演他的作品《四位圣人》，并选中普莱斯担任其中的重要角色。但她真正的歌剧演唱生涯是和她的丈夫、男中音歌唱家威廉·沃菲尔德一起在欧洲巡回演出格什温的现代歌剧《波吉与贝丝》时开始的，这次巡回演出极获好

评。不久，普莱斯成为NBC广播电台的独唱演员并在纽约等地举办独唱音乐会，声誉直线上升。

1955年，普莱斯在电视中成功地演唱了托斯卡之后，开始把重点放在歌剧演出上。

1956年至1957年间，是普莱斯赢得世界级歌唱家声誉的关键时期，她在旧金山、沃伦纳、维也纳、科文特花园以及斯卡拉歌剧院以威尔弟的《阿伊达》一剧震撼了整个欧美音乐界。她那“黄金般的歌声”受到了指挥大师卡拉扬的赏识并邀请她合作演出。1960年普莱斯在萨尔茨堡音乐节上又以莫扎特的歌剧《唐璜》中的唐娜·安娜一角大获全胜，1961年在纽约大都会歌剧院演唱了威尔弟的歌剧《游吟诗人》中的莱昂诺拉；1966年在纽约林肯中心的新大都会歌剧院揭幕典礼上，她在寒缪尔·巴伯的新作《安东尼与克利奥帕特拉》中创造了克利奥帕特拉这一角色。

普莱斯虽然唱过亨德尔、莫扎特、普契尼的大量歌剧作品，但她最擅长的则是威尔弟的歌剧角色，她是当代最杰出的威尔弟女高音之一，在威尔弟的作品中，她以《阿伊达》一剧凌驾于所有女高音之上，被誉为“最伟大的阿伊达”。她与著名男高音维克斯、多明戈合作录制了两套《阿伊达》全剧唱片。

普莱斯是一位音质稍感阴沉、声势强大豪迈的“大号”女高音，具有小提琴滑奏般优美的歌声。她结合了本能与理性，天赋和技巧，发出宏大的戏剧性音势，这一特点集中体现在她的《威尔弟女高音咏叹调》专辑唱片中，另外，普莱斯作为女高音，她的中、低声区也极具说服力，她与意大利著名戏剧男高音科莱里在卡拉扬指挥下录制了一套《卡门》全剧唱片，极其完美地演唱了卡门这一女中音角色。

在普契尼的作品中，她最拿手的角色是《托斯卡》中的女主角，评论界论为，普莱斯的托斯卡和阿伊达，是任何一位女高音

演唱这两个角色的楷模和标准，具有“范本”的权威性。

作为黑人歌手，她演唱“黑人灵歌”是驾轻就熟的。普莱斯录唱的《黑人灵歌》是一张冠盖群伦的绝版唱片，她以细致入微的表情优美地唱出如歌的旋律。那动人的歌声蕴含着内在的美，扣人心弦，使聆听者获得灵魂得救后的释放感。

普莱斯对艺术歌曲和宗教歌曲的诠释也有很深的造诣，她经常举办这类歌曲的独唱音乐会，特别是她演唱的巴赫——古诺的《圣母颂》和舒伯特的《圣母颂》，圆润、浓密而富于色彩变化，庄严而温柔的感情表述能够感动所有的听众。

作为60、70年代歌剧黄金时期的著名声乐家，普莱斯的名字是经常与萨瑟兰、卡巴耶、弗蕾妮等人并列在一起的。

1997年是普莱斯70岁诞辰，为了纪念她的艺术成就，RCA唱片公司特发行了由11张CD组成的专辑《莱昂廷·普莱斯珍藏版》。

11张CD在数量上虽不足以与作曲家、指挥家和器乐演奏家们的专辑相比，但对于一位歌唱家来说已经十分“壮观”了。

由于专辑包括歌剧、艺术歌曲、颂歌、宗教歌曲和黑人灵歌等，因此，在全部12个小时18分钟的播放时间里，普莱斯作为一位伟大的女高音歌唱家在几乎所有方面的成就都得到了展示。在歌剧曲目中威尔弟的作品占了相当大的份量，专辑的第一张全部是威尔弟歌剧中的咏叹调。英国《留声机》杂志的评论家奥康纳认为：“普莱斯的演出和录音从未像卡拉斯、施瓦茨科普夫或萨瑟兰那样引起人们的争议。”就音乐阐释而言，普莱斯演唱的威尔弟作品永远保持其崇高的地位，她演唱的普契尼和比才的作品也十分卓越。她在接受《留声机》采访时说：“我喜欢演唱咪咪就像卡门一样，我是在我的第一位良师益友赫伯特·冯·卡拉扬大师的建议下决定演唱的。”而普莱斯演唱的黑人灵歌更具有特殊的意

义，正如她本人所言："它们是我作为一个美国人、作为一个人的内心表白。"

普莱斯常说自己是一位"游吟歌手"。这位歌手是美国人的骄傲，也是美国黑人的骄傲。

推荐唱片：

威尔弟《游吟诗人》：普莱斯、多明戈主演；梅塔指挥新爱乐乐团。

唱片号：RVA VICTOR 86194（2）

威尔弟《阿伊达》：普莱斯、维克斯主演；索尔蒂指挥。

唱片号：RCA 70－251 ALNOSA 139350L3

普契尼《托斯卡》；普莱斯、多明戈主演。

唱片号：RCA 2－0105。

比才《卡门》：普莱斯、科莱里、梅里尔、弗蕾妮主演；卡拉扬指挥维也纳爱乐乐团。

唱片号：BMG/RCA GD86199

蒙塞蕾·卡巴耶

蒙塞蕾·卡巴耶是继安赫莱斯之后西班牙最杰出的女高音歌唱家，也是继卡拉斯和琼·萨瑟兰之后最享盛誉的古典美声歌唱学派的女声乐大师。

卡巴耶于1933年4月出生在巴塞罗那，少女时代就酷爱歌唱并师从声乐专家吉尼和安诺瓦奇学习了12年。当她还是一名年轻的声乐系学生时就经常出入利塞奥歌剧院，参与拍摄了许多歌剧片断的影片。1954年荣获利塞奥金质奖章。同年，在卡萨尔斯的清唱剧中首次登台演出。1956年，卡巴耶加入巴塞尔歌剧团，先承担一些配角和小角色。直到顶替生病的演员饰演了普契尼的《艺术家的生涯》中的咪咪，3年中她积累了大量歌剧角色如帕米娜、托斯卡、阿伊达、玛尔塔、阿拉贝拉和莎乐美。

1959年，卡巴耶应聘在不来梅演唱了威尔弟的名作《茶花女》中的薇奥列塔以及德沃夏克的两部作品《阿尔米达》和《水仙女》。1960年，卡巴耶首次出现在斯卡拉歌剧院的舞台上，饰演瓦格纳的歌剧《帕西伐尔》中的花卉少女，随后，她的足迹遍及维也纳、巴塞罗那、里斯本和墨西哥城。

1965年4月20日，这一天对卡巴耶的歌唱生涯来说是具有

决定意义的日子，她以音乐会的形式在卡内基大厅主唱了唐尼采蒂的作品《卢克雷契亚·博尔贾》。她演唱延长的纯净而具感染力的长乐句时，连贯而又毫不费力，特别是在演唱飘动而柔和的高音时更是完美无缺，她那高超的弱声控制技巧显示出极其深厚的气息功底，大厅里爆发出长时间的掌声，一夜之间，卡巴耶名震全球，挤身于当代著名歌唱家的行列。

卡巴耶的成功不是偶然的，它完全是一个厚积薄发的过程，报界称她为“大器晚成的歌唱家”。

卡巴耶成功之后，大都会歌剧院邀请她主演古诺的歌剧《浮士德》。这部歌剧的女主角玛格丽特极适合卡巴耶的嗓音，那首著名的《珠宝之歌》是花腔女高音必须攻克的“堡垒”，卡巴耶轻松自如地驾驭着这首著名曲目并出色地塑造了玛格丽特这一角色。这样，卡巴耶从1967年起，成为大都会歌剧院的正式成员。同年9月，她在大都会主演了《茶花女》。评论界认为，她那丰腴的身材实在让人感觉不到薇奥列塔是一个患肺病的女子，但是她使人们听到了优美的歌唱。

1968年春，卡巴耶又一次在大都会成功地主演了威尔弟的另一部早期作品《露易莎·米勒》，卡巴耶表演了最高水平的歌唱；一位年轻的男中音歌手谢利尔·米尔恩斯扮演了露易莎的父亲，他后来被公认为是70—80年代世界最杰出的男中音歌唱家。扮演露易莎情人的著名男高音理查德·图克当时已是50多岁了，但歌声仍然饱满、嘹亮，赢得现场观众的一片喝彩。

这个时期的卡巴耶已经显示出她作为卡拉斯和萨瑟兰的最佳继承者的素质，她的歌声十分轻松地、源源不断地如优美的溪流一般漾出，她那坚持长音的旋律流动，具有适应性的抑扬，还有那绝妙的弱声，是卡拉斯都略逊一筹的，可以说在技术上，卡巴耶是最完美的，但是，这一方面说明她非常适合演唱19世纪的古

典美声歌剧作品，另一方面也说明她在演唱威尔弟作品时缺乏应有的力度。比如当歌剧中出现合唱时，她的音量较小，以致于由于过分纤细而使听众听不见她的声音。一开始大都会歌剧院并没有意识到这一点，所以在为她选择剧目方面过多地侧重于威尔弟的作品，这使她所具备的潜力还未能得以充分地发挥出来。

1973 年 2 月，卡巴耶在大都会歌剧院公演贝利尼的歌剧《诺尔玛》，这是美声唱法中最难的作品之一。卡拉斯之后，只有萨瑟兰饰演的诺尔玛得到了公众的首肯。卡巴耶是经过了多年的技术上的准备才决定对付这个角色的。在排练过程中，她特意赶到巴黎当面向卡拉斯请教，卡拉斯固然能在一些难点问题上传授她一些方法，但卡拉斯个人的艺术魅力是卡巴耶所领略不了的。

《诺尔玛》的公演是成功的，它证明了卡巴耶的声音在轻巧和力度之间找到了某种平衡。演技也基本上是感人的，她对角色的挖掘和体验纵然不能与卡拉斯相匹敌，但歌唱的成绩是辉煌的。1976 年当她再次向《诺尔玛》挑战时，她的声音比上一次更丰满了。她的弱声技巧达到了美不胜收的高度，整个歌剧大厅响彻着优美回荡的歌声。

1974 年 1 月，卡巴耶在大都会又增添了一个新角色：威尔弟的《西西里的晚祷》中的叶蕾娜。《西西里的晚祷》在世界各大歌剧院的节目单中并不经常出现。音乐的大部分是人们不熟悉的。可是卡巴耶美妙的歌喉使整部歌剧的音乐在观众心目中激起了共鸣的浪花，当她唱完第四幕中叶蕾娜的咏叹调之后，全场爆发出持续不断的掌声。值得一提的是，卡巴耶的表演也有神来之笔：最后一幕叶蕾娜唱完即将来临的结婚的喜悦、洋溢着幸福气氛的咏叹调之后不久，婚礼的钟声响了，那实际上是法国驻军开始屠杀西西里人的信号。歌剧的最后，卡巴耶在死尸累累的地方，一个人站在台阶上，双手捂脸，痛哭起来，这是剧本所未要求的表演，

其后的公演，她不再痛哭了，而是在用语言表达不出来的恐怖中，凝视着远方……这个瞬间是极其精彩的，它是卡巴耶的即兴创造，威尔弟并没有在总谱上写上这一笔。

1976 年 3 月 27 日，大都会公演普契尼的抒情歌剧《艺术家的生涯》，男女主角由帕瓦罗蒂和卡巴耶主演，戏票一抢而光，因为这将是本世纪两位音色最漂亮的歌唱家的联袂演出。从形体上看，这两个人实在让人不敢恭维，卡巴耶把患肺结核的咪咪演得像是特大号的，帕瓦罗蒂把鲁道夫演得像画上的“大肚汉”一样，但是他们的歌唱掀起了暴风雨般的鼓掌喝彩声。当鲁道夫唱完著名的《冰凉的小手》之后，卡巴耶从咪咪还原为卡巴耶自身，随着观众的掌声向帕瓦罗蒂送以喝彩，这种情景是空前的，具有非常感人的效果。

卡巴耶的演出曲目是十分广泛的。自从她 1956 年初次登台以来，她演唱的歌剧达百余部，录制了 50 多种音响资料和无数的咏叹调和歌曲唱片。她最喜爱的歌剧有三部：难度很大的贝利尼的《诺尔玛》，威尔弟的《茶花女》和理查·斯特劳斯的《莎乐美》。这三部歌剧在音乐风格和声乐特点上差异是很大的。卡巴耶解释说：“我不喜欢局限于一种类型的作品上，我的气质是不安分和好动的。我喜欢了解新事物。这并非说我样样都做得很好，但我从每一种作品中能学到一些新东西。”

需要指出的是，卡巴耶在声乐和戏剧两方面的表现是不太平衡的。这一点她远远比不上玛丽亚·卡拉斯。她演唱斯特劳斯的《纳克索斯岛的阿丽阿德娜》的主角时，因为缺乏这个角色所要求的低音而显得力不从心；演唱《阿伊达》时，更让人感到她与角色在风格上不太统一；演唱《唐·卡洛斯》时，虽然让观众听到了漂亮的歌喉，但没有准确地表达出女王的激情。

早些时候，音乐评论家们与一般听众一样，都被她的歌声迷

住了，关于她在角色诠释方面就不太说什么，可是后来情况变了，评论界开始挑剔她，例如1978年2月她演出《阿德里安娜·莱科夫露尔》时，有位评论家写道："对于那个角色的处理，几乎全部，卡巴耶小姐都极端满足于稳重的女主人公的形象，而极少发挥戏剧性的激情。从她的演唱得到的最多的印象是，无论与音乐也好，与扮演的人物也好，都是缺乏关系的，只是抽象的声音在起作用。而且，卡巴耶小姐总是沉迷于她的一个最大的毛病，不是别的，而是歌词妨碍她的每次歌唱，她对歌词是完全忽视的。"

这个评论并不偶然，许多人都认为，卡巴耶确实不尊重语言。

1980年2月，卡巴耶举行了一场独唱音乐会，所选曲目半数以上是理查·斯特劳斯的歌曲。这些歌曲后来由瓦伊森贝克钢琴伴奏灌制成唱片。尖刻的评论又出现在报刊上："是浑沌的，卡巴耶小姐对于节奏和结构几乎是分辨不清地、一首一首漫不经心地唱下去。不断地不介意地唱完全曲，无论哪首歌都是非音乐的莫名其妙地唱下去。"

然而观众在听她演唱斯特劳斯歌曲音乐会时反应是狂热的，这种狂热不在于她对歌词的理解能力，而是对她的歌声的崇拜。其实卡巴耶灌制的莎乐美的唱片给人的感觉实在是好极了。这证明她能很好地演唱斯特劳斯的歌剧。但是不可否认的是，在演唱歌剧以外的歌曲方面，她确实不太合适。不要说比艺术歌曲大师施瓦茨科普夫，就是比她的同胞安赫莱斯也是逊色不少。

歌剧艺术，使人唱出各种高音和低音，也可以使人唱的音不可思议地拖长，也可以用使人觉得是人不可能达到的速度来歌唱，超越了人类能力的界限。同时，歌剧又是解释内容的艺术，戏剧的艺术。即使剧本出自三流作家之手，在愚蠢的故事中也充满着人的各种各样的感情。从音乐中发现这些东西，是艺术家的责任。然而歌剧又是人类歌唱艺术的最高成果，归根到底，伟大的声音

总是取胜于解释的理论。卡巴耶是不怎么太关心语言，可是她能唱出使人心荡神移的美音。评论家们说卡巴耶对《托斯卡》的理解不准确，两位男主角对那样体型的女人怎么也不会有那样的热情等等。虽然如此，无论是在舞台上或在唱片里，她所唱的托斯卡深深地感动了人们，这也是不争的事实。把卡巴耶和卡拉斯放在一起比较，当然感觉会不一样，而卡巴耶的声音之美，无论如何也是没有人能抗拒其魅力的。不妨听一听她在唱片中唱的那首著名咏叹调《为艺术，为爱情》，她一口气唱完最后三个音符，这不仅是运用呼吸的奇特的成果，而且也是全部咏叹调不可比拟的使人铭感最深、回味无穷的演唱。

唱片录制技术的发展使人们产生了一种错觉，以为在舞台上演出的歌剧音乐处理得不纯正。卡巴耶则认为，每次演出都取决于演唱者的气质，而唱片着重传播的是乐队指挥的音乐意境。有时演唱者不知所以然地根据要求去演唱，结果，普契尼作品的录音事实上并非表达了普契尼的意图，而变成属于指挥家穆蒂先生、阿巴多先生或卡拉扬先生的意图了。他们处理得是很好，不过以此来衡量演唱者是不公平的，因为录制音响资料时不附加表演。往往会有这种情况，歌手在舞台上激动不已，人们在听唱片时却觉得他们冷冰冰的。

因此，卡巴耶对那些在出色的歌剧演出时悄悄地在现场直接录下实况的“地下唱片”并不气恼。在巴黎、米兰及纽约有成打的卡巴耶演出实况的唱片。她说：“活生生的演出永远是美好的，虽然不能永远如愿以偿、一切成功，但它是非常真实的，令我喜欢。”

卡巴耶属于荣誉很高的传统歌唱艺术家，是卡拉斯的再现，她以演唱贝利尼、唐尼采蒂的歌剧著称，她能促使人们去探索音乐的宝藏——那几乎被忘却的美声学派的传统。她音域宽广，音色

清澈透亮，行腔婉转流畅，特别是高音区柔美的轻声更是令人神往。我们生活在能听到卡巴耶歌唱的时代是幸运的。20年来，评论家们对新一代歌唱家的不足进行评论时，总是抱着怀旧之情写道："在卡巴耶歌唱的时期，可不是这样的！"

1988年，为修复长城义演活动在北京人民大会堂举行，卡巴耶与许多享有盛誉的国际艺术家应邀参加了这一盛会。在晚会上，卡巴耶演唱了《图兰多特》中的戏剧女高音咏叹调《在这圣殿里》，当中国青年男高音歌唱家刘维维出场与卡巴耶一起完成了最后一个高音乐句时，全场爆发出雷鸣般的掌声。55岁的卡巴耶仍然保持了她炉火纯青的歌唱技巧，显示了世界一流声乐家的风采和魅力。

1988年，为庆祝获得1992年奥运会举办权，西班牙举办了"巴塞罗那狂欢之夜"。在狂欢节的演唱会上，身着盛装的卡巴耶与著名流行歌星弗莱迪·莫克雷合作演唱了由莫克雷与摩兰，创作的奥运会主题歌《哦！巴塞罗那》。流行歌星与美声女高音的合作完全称得上是珠联璧合，辅以大型管弦乐队、烟花、灯光，狂欢夜的演出倾倒了露天广场的数万名听众。

推荐唱片：

普契尼《艺术家的生涯》：卡巴耶、多明戈主唱，索尔蒂指挥。1974年RCA版唱片号：RCD2－0371。

普契尼《图兰多特》：萨瑟兰、帕瓦罗蒂、卡巴耶演唱；梅塔指挥。唱片号：DECCA 414274－2

贝利尼《诺尔玛》：萨瑟兰、卡巴耶、帕瓦罗蒂主演；波宁吉指挥。唱片号：DECCA 414476－2

《普契尼歌剧咏叹调集》：卡巴耶演唱。

唱片号：DECCA 747841－2

科特鲁巴斯

科特鲁巴斯是罗马尼亚的著名女高音歌唱家。她1939年6月9日出生于加拉第。自幼酷爱歌唱，少年时即考入罗马尼亚音乐学院学习声乐。

1964年，25岁的科特鲁巴斯在布加勒斯特国家歌剧院首次登台，在古诺的歌剧《浮士德》中饰演西贝尔，随后又在恩奈斯可音乐节上演唱了《佩利亚的梅丽珊》中的伊纽德。

1965年，她在赫特金布什声乐比赛中获奖。1966年，又荣获慕尼黑的巴伐利亚广播协会奖，1967年在维也纳音乐学院进修。并在布鲁塞尔参加了莫扎特的两部歌剧《后宫诱逃》和《魔笛》的演出，颇获好评。随后，她又多次在维也那歌剧院和萨尔茨堡音乐节上频频亮相，引起乐坛注目。

1968年，科特鲁巴斯与法兰克福歌剧院签订了演出合同，演唱了梅丽桑德。次年，英国有名的格林德布恩音乐节的监督普利柴德在听了科特鲁巴斯的试唱以后，深受感动，他称赞说："你才是最理想的梅丽桑德。"从此，科特鲁巴斯就成为这个音乐节的长期演员。

1970年，她在音乐节上成功地演唱了雷帕德的歌剧中的角色

卡里丝多。她在这个角色中充分显示出她根据剧情和角色的需要变幻声音的能力。

1971 年，她在科文特花园皇家歌剧院举行了首演，饰唱彼得·豪尔作曲的《奥涅金》中的达吉亚娜，同年在维也纳国家歌剧院主演威尔弟的《茶花女》。

1972 年她又在科文特饰唱了莫扎特的《费加罗的婚礼》中的女仆苏珊娜。评论界认为“她演唱莫扎特的角色是风格纯净的典范。”翌年，科特鲁巴斯在美国芝加哥歌剧院演唱了普契尼的名作《艺术家的生涯》中的咪咪，她那独特的抒情女高音的音色征服了美国观众。

1974 年，她在巴黎歌剧院接连主演了两部重头戏：威尔弟的《弄臣》和普契尼的《曼侬》，1975 年，她临时顶替生病的意大利著名女高音弗蕾妮演唱了咪咪，这是她第一次登上斯卡拉歌剧院的舞台，挑剔的米兰观众对她报以热烈的掌声。

科特鲁巴斯与许多世界著名歌唱家多次合作，如帕瓦罗蒂、多明戈、柯索托、米尔恩斯、贝尔甘扎等，特别是她与多明戈合作录制的《茶花女》全剧唱片，更被认为是经典名片。科特鲁巴斯饰演的薇奥列塔，音色略带沙哑，但技巧高超，她的演唱抒情且带着优伤，凄凄婉婉，楚楚动人，具有典型的淑女气质，最适合薇奥列塔那种病弱女子的形象。而且在演唱中，可以听到她对薇奥列塔的深刻理解和融汇贯通。例如在第一幕中，阿尔弗莱德唱完“永远忘不了那一天”之后，薇奥列塔唱的头两句，一般的歌唱家在这里都要用一种满不在乎的表情、油滑的花腔技巧卖弄一番，而科特鲁巴斯在这里却出人意料地唱出了一种试探的表情。“如果那是真的，就离开我。”她把速度放慢，然后很有弹性地在“离开我”那句上“悠”了一下才在最后一个词上落实，就像是涉水过河时，不知深浅而伸脚轻轻地探下去，踩实了再把重心移上

去一样，让人觉得那种试探既有趣又合情理。科特鲁巴斯在这里舍弃了女主角放纵的表面现象，直接表现她的温柔、真诚的内在气质。尤其是在第一幕最后，对薇奥列塔的咏叹调中花腔技巧的运用和感情处理，她的抒情嗓音避免了花腔女高音在这里过于卖弄技巧而忘记表达情绪的常见病。多数的大歌唱家在“享乐吧”一句之后，是一阵放声大笑，而科特鲁巴斯在这里只是一个轻声叹息，比起那种浪笑更深刻地表现了薇奥列塔内心的痛苦、无奈和渴望幸福的矛盾心情。

科特鲁巴斯对《茶花女》这部作品的领悟和诠释是杰出的，因而她堪称卡拉斯之后，薇奥列塔的最佳扮演者。

推荐唱片：

威尔弟《茶花女》：科特鲁巴斯、多明戈主演。克莱伯指挥巴伐利亚歌剧院乐队。唱片号：DG415132－2。

威尔弟《弄臣》：科特鲁巴斯、多明戈演唱。朱利尼指挥维也纳爱乐乐团。DG415288－2

基莉·卡纳娃

新西兰著名女高音歌唱家**基莉·卡纳娃**是继琼·萨瑟兰之后，大洋洲涌现出来的又一位享有世界声誉的歌唱家。

1944年3月6日，卡纳娃出生于新西兰的奥克兰。她的父亲是毛里族，母亲是欧洲人。当她还是个婴儿时，父母就把她送给人做养女了。她的养母内尔是爱尔兰人，作曲家阿瑟·沙利文的后裔。内尔第一次结婚所生的两个孩子都是音盲，她渴望有一个有音乐天赋的孩子，因此她决定培养卡纳娃成为歌唱家。令她兴奋的是，卡纳娃很喜欢唱歌，而且唱得非常好。

为了寻求优秀的声乐教师，卡纳娃11岁时，内尔举家迁到奥克兰，让女儿进入圣玛利大学学习声乐。那里的声乐教师、修女玛利·列奥很快意识到卡纳娃的音乐潜力，她不遗余力地对卡纳娃进行系统的声乐训练，不久，卡纳瓦就在学校中享有“金嗓女郎”的称号。并在新西兰广播电台和电视台上演唱，并录制了当时的流行歌曲的唱片。

1965年，卡纳娃在澳大利亚击败了数以百计的竞争者，在重大的《墨尔本太阳》咏叹调比赛中获胜。1966年，她用获得的奖金、个人储蓄再加上新西兰艺术委员会颁发给她的5000元，同母

亲一起去英国，在伦敦歌剧中心学习。在那里的 3 年中，她的次女高音嗓音开始向上扩展，逐渐具备了丰满、明亮的女高音音域。

1971 年，卡纳娃加入著名的伦敦科文特花园皇家歌剧院，当时，她参加了剧院的一系列试听，她的嗓音使审听她的全体人员大吃一惊。科文特的现任指导、科林·戴维斯爵士回忆说："我不能相信我的耳朵，她的嗓音是如此神奇地动听。"歌剧院立刻与她签订了演出合同，首选歌剧是莫扎特的《费加罗的婚礼》，她饰演阿尔玛维瓦伯爵夫人。

2 月 1 日的第一场演出结束时，全场观众站起来向这位歌剧新星报以热烈的掌声。此后，卡纳娃又在里昂歌剧院、旧金山歌剧院和格林德堡歌剧院先后演唱了伯爵夫人这一角色。

1974 年，美国纽约大都会歌剧院邀请卡纳娃去扮演威尔弟的歌剧《奥赛罗》中的苔丝德蒙娜。但是在演出前一个月，她突然接到通知，3 小时后去代替生病的希腊籍加拿大女高音特莉莎·斯特拉塔丝参加《奥赛罗》的日场招待演出，演出将通过美国向千百万人广播。

卡纳娃回忆说："我当时就像世界上最孤独的人。"她在自己的公寓内练了一个小时的嗓子，然后跳上出租汽车驰往林肯中心，她只有 5 分钟的时间熟悉一下复杂的多层次布景。

尽管有这样那样的困难，但是这个出乎意料的首演却格外成功，引起了相当大的轰动。当卡纳娃做最后一次谢幕时，听众狂热的反应无以复加，楼厅上崇拜她的听众自发地把节目单撕成碎片，向空中猛掷，作为献礼。纽约的《每日新闻》报上，歌剧评论员罗恩·艾耶尔预言卡纳娃"可能会证明她是我们时代最伟大的歌唱家之一"。

此后，卡纳娃的事业把她带到巴黎、科隆、旧金山、休斯敦、悉尼和维也纳的舞台上，当然她也必然地征服了米兰斯卡拉歌剧

院的听众。她那轻盈、圆熟、丰满而自然的歌声以及动人的舞台形象使她所到之地无不受到热烈的欢迎。她被认为是莫扎特歌剧的主要表演者，她自己也说："没有莫扎特，我简直无法生活！"

当然她同时也演唱其他风格的角色，如威尔弟的《茶花女》中的薇奥列塔、《西蒙·博卡涅拉》中的阿美利亚，《卡门》中的米开拉、《艺术家的生涯》中的咪咪，约翰·施特劳斯的风趣的轻歌剧《蝙蝠》中的路莎林德以及理查·施特劳斯的《玫瑰骑士》中的玛夏琳这一极难的角色。另外值得一提的是，她对美国现代音乐剧也颇感兴趣，她与西班牙男高音歌唱家卡雷拉斯合作、在伯恩斯坦指挥下录制了《西区故事》全剧唱片，风行世界。

卡纳娃的声誉蒸蒸日上，聘书接踵而至。每年她在全世界的十几个大城市演出 50 至 60 场，旅程数千英里。她在两部影片中担任主角：《费加罗的婚礼》和《唐·璜》。同时她每年还要录制三四张唱片。哥伦比亚广播公司录音部总经理维恩·泰勒说："永远无法满足需要，就唱片来说，凡是卡纳娃录制的，销路绝无问题。"

歌唱事业要求她每天都处在高度紧张的工作之中。她无论身处何地，在国外，或是和丈夫一起在萨里的住宅内，每天都要练声4个小时左右。甚至当她在葡萄牙的别墅中度假时，在航行旅途上，她也用录音机和耳机贪婪地学习新的角色。晚上有演出时，她也跟声乐教师维拉·罗扎上两个小时的课，经常是精疲力竭，她说："你的体力必须百分之百地适合干这一行，否则你就会每况愈下。"

和她的锲而不舍的精神相配的是她的应付各种险境的不可思议的能力。有一次，在巴黎歌剧院中演唱《唐·璜》中的艾尔维拉小姐时，一堵布景坍下来，发出碎裂的声音，但是卡纳娃显得十分镇静，她没有停顿，继续演唱。另外一次，在科文特花园皇家歌剧院演唱《蝙蝠》时她也挽救了这场戏，指挥没有意识到长长的

一段说白已经结束，该是他使乐队响起来的时候了。这时出现了长时间的寂静。卡纳娃迅速向台口迈前一步，用很清楚的声音说道：“大师，请奏音乐。”一位同行说：“只有卡纳娃能如此巧妙地指挥若定，挽救窘境。”

1981年7月29日，卡纳娃应邀参加了查尔斯王子的婚礼，她即席唱起了亨德尔的清唱剧《参孙》中的欢乐的颂歌《光明的天使》，歌声绕梁，余音不绝。整整5分钟，她的庄严的嗓音在圣保罗教堂的巴洛克式的大拱顶下回荡，穿过教堂中的3000宾客传到在街上伫听扩音的几千人，再传到全世界收看电视转播的观众耳中，估计约7.5亿人聆听了她的歌声。这是一个不可思议的时刻，卡纳娃认为是“我一生中最奇妙的体验”。毫无疑问，对卡纳娃来说，歌唱是她的生命。她说：“制止我唱歌，我也许会死去。”

卡纳娃对音乐的贡献使她在国内外都赢得声誉。1973年，她获得英帝国军官勋章，1982年6月获得英帝国女指挥官勋章，1983年获牛津大学荣誉博士学位。她最大的特点是歌声仿佛隐藏在一片迷雾中，就像天外来音，徐徐地向人间飘荡过来。这种特殊的音色使她不仅能唱歌剧作品，而且非常适合唱宗教声乐作品，这是乐评界的一致看法。

推荐唱片：

伯恩斯坦《西区故事》：卡纳娃、卡雷拉斯主唱。唱片号：DG 415253－2

勒韦《窈窕淑女》：唱片号：DECCA 421200－2

《卡纳娃演唱的歌曲和歌剧咏叹调》

唱片号：DECCA 440401－2

莫扎特《费加罗的婚礼》：卡纳娃、波普等演唱。唱片号：DECCA 410150－2（3CD）

谢里尔·斯图德尔

谢里尔·斯图德尔是美国当代最著名的女高音歌唱家之一。

斯图德尔出生于密歇根，幼年时学习钢琴和中提琴。12 岁时开始学习声乐，并系统地学习音乐理论与视唱练习。在因特劳切恩艺术学校深造时，曾在一些音乐会上做实习演唱。在得到伦纳德·伯恩斯坦的奖学金后，进入伯克希尔音乐中心学习了 3 年。1977 年获美国“Fli—Fi 音乐”大奖，翌年又赢得大都会歌剧院青年歌剧选手的桂冠。随后，她来到音乐之都维也纳继续其学业。

自 1980 年至 1982 年斯图德尔在巴伐利亚国家歌剧院担任独唱演员；1982 年至 1984 年她活跃在德国达姆斯塔特，1984 年至 1986 年，她在德国柏林歌剧院担任主演。1985 年在著名指挥家西诺波里执棒下，在“贝鲁特音乐节”上首演瓦格纳的歌剧《汤豪赛》中的伊丽莎白一角，这是她走向世界级歌唱家的开始。此后她在后来举办的该音乐节上演唱了《罗恩格林》中的伊利萨一角，同样受到世界乐迷的关注与好评。

由于具备良好的技术条件与艺术天赋，斯图德尔成为世界级歌剧院竞相聘请的对象。1987 年米兰斯卡拉歌剧院邀请她在威尔弟的《安魂曲》中担任独唱，这是她首次登上斯卡拉歌剧院的舞

台。同年又在科文特花园皇家歌剧院再次饰演了《汤豪赛》中的伊丽莎白。并在巴黎大歌剧院演唱了理查·施特劳斯的歌剧《伊里克特拉》中的克丽索塞米丝。1988年，她又成功地在纽约大都会歌剧院演唱了比才的作品《卡门》中的乡村姑娘米开拉。

1989年，斯图德尔首次在维也纳国家歌剧院亮相，在意大利著名指挥家阿巴多执棒下演唱了克丽索塞米丝；同年在萨尔茨堡音乐节首演，再次演唱了克丽索塞米丝。

在1990年与1991年音乐节期间，小泽征尔特邀她在莫扎特的歌剧《伊多梅纽》中扮演伊丽娅；在1992年音乐节上，在老一代指挥大师索尔蒂指挥下演唱了理查·施特劳斯的歌剧《没有影子的女人》中的王后。同年在萨尔茨堡音乐节上举行首次艺术歌曲演唱会，这标志着她已经跻身于世界级歌唱家的行列。

斯图德尔与许多世界著名乐团合作举办了一系列独唱音乐会，足迹遍及欧美。1992年她与钢琴家艾文·盖奇合作，开始在欧洲各地进行巡回演唱会，其中包括英国、法国、意大利、德国、瑞士和奥地利等国家，每到一处，都受到观众的热烈反响。

1991年—1992年是斯图德尔大放光彩的两年,此间除了在大都会演唱《伊多梅纽》、在维也纳、普利茅斯、鲁塞恩音乐节上举办音乐会之外，她还在维也纳爱乐乐团150周年纪念会上担任主要独唱演员。另外,她还在1993年柏林新年之夜音乐会上担任独唱，演唱了瓦格纳的声乐作品，指挥是阿巴多。

1994年5月,斯图德尔与艾文·盖奇再度合作在美国卡内基音乐厅举行音乐会并大获成功。同年6月，她在英国科文特花园皇家歌剧院主演了威尔弟的名作《阿伊达》。

从斯图德尔的歌唱生涯中，我们不难发现，她的演唱曲目的范围是相当广泛的，她唱遍了意、法、德等国不同风格的歌剧作品和艺术歌曲，堪称全面型的女声乐家。

此外，斯图德尔还积极参与了大量录音工作。1990年，她与德国DG唱片公司鉴定了长期合同。她的首张由DG公司出品的唱片是西诺波里指挥的歌剧《汤豪赛》，这也是她的成名之作。随后出品有：舒伯特的歌剧《费拉布拉斯》（阿巴多指挥）、瓦格纳的歌剧《神界的黄昏》（詹姆斯·莱文指挥）、理查·施特劳斯的歌剧《莎乐美》（西诺波里指挥）。特别是她与举世闻名的男高音歌王卢恰诺·帕瓦罗蒂合作录制的威尔弟的名作《茶花女》全剧唱片更是乐迷们抢手的热门唱片，畅销不衰。

1994年，斯图德尔与托马斯·哈默森、约翰·布郎宁、埃默森四重奏团合作的“巴伯歌曲”录音荣获“留声机大奖”的声乐独唱录音奖。同年，她与维也纳爱乐乐团在指挥家加迪纳指挥下录制了雷哈尔的著名轻歌剧《风流寡妇》全剧唱片。

1993年，斯图德尔被英国“国际古典音乐奖”评为“最佳女歌手”，同年还获得“富尔特文格勒大奖”。1994年被《美国音乐表演艺术家名录》评为年度歌手。

现在，斯图德尔作为西方最走红的女高音歌唱家继续活跃在世界各大歌剧舞台上……。

推荐唱片：

雷哈尔《风流寡妇》：斯图德尔主唱；加迪纳指挥维也纳爱乐乐团。唱片号：DG 439911－2

三、男中、低音歌唱家

蒂塔·鲁福

蒂塔·鲁福是本世纪最伟大的意大利男中音歌唱家，是卡鲁索的最佳搭档之一。

鲁福 1877 年出生于比萨，早年曾在罗马圣西西莉亚音乐学院师从佩尔西契尼学习声乐，后在米兰随卡西尼继续深造。虽然他接受的是最标准的传统意大利声乐学派的教育，但他却是以扮演瓦格纳的作品《罗恩格林》中的海拉尔德而成名的，那是 1898 年在罗马歌剧院的一场并不重要的演出，然而重要的是鲁福由此一举成名。之后，他赴里约热内卢献艺。回国后在意大利各大歌剧

院及巴黎、维也纳、伦敦等地巡回演出。这期间，他理所当然地是以演唱意大利歌剧中的男中音角色为主，并以此声誉日盛。

当时，在较年长的男中音歌唱家中，斯科蒂处于最尊贵的地位，在斯科蒂之后，最好的男中音是德·卢卡、斯特拉齐亚利和蒂塔·鲁福。人们普遍认为，所有的人中最美的歌喉可能属于斯特拉齐亚利，但鲁福的嗓音则是男中音历史上最宏伟的歌喉，其音量之宏大、高声区之通畅都是无人能与之匹敌的，男声中惟一能与他的辉煌的声音相比的是男高音卡鲁索。所以他们俩人能够经常合作并相得益彰。1914 年当他们同处于全盛时期的时候，二人合作录制了一张唱片，是《奥赛罗》中的选段《皇天在上》，堪称声乐录音资料中无与伦比的范例。

遗憾的是他们从未同台演出过奥赛罗和雅戈，而从这张唱片来看，他们是最好的合作者。另外他们也从未在大都会歌剧院合作演出过，当鲁福 1921 年首次在大都会登台时，卡鲁索则刚刚逝世。这样，在大都会，鲁福只能与卡鲁索的几位继承人吉里、斯基帕、马尔蒂内利同台演出了。

鲁福最拿手的角色包括几乎所有的意大利歌剧中的男中音角色如《厄尔南尼》中的唐·卡洛斯、《弄臣》中的利哥莱托、《茶花女》中的亚芒、《游吟诗人》中的鲁那伯爵、《奥赛罗》中的雅戈、《歌女》中的巴那巴、《丑角》中的托尼奥、《托斯卡》中的斯卡尔皮亚等。他身材魁梧、头部宽阔、举止大气，再加上响亮洪大的歌喉，使他在舞台上显得坚毅、刚烈、气势逼人。

评论界与男中音同行们都感到他的声音无法形容，对他十分敬佩。德·卢卡称他为“声音的奇迹”。埃密利奥·德·戈高查说他是一种“黑色的声音”。著名男高音歌唱家劳利·沃尔彼称之为“狮子般的声音，吼声如雷不失美感”。前辈男中音大师莫莱尔常说鲁福的降 D 至高音降 A 之间的声音是他所听过的男中音中最

辉煌的声音。听过他的唱片《安德烈·谢尼埃》中的咏叹调《祖国的敌人》的结尾部分的升C、A与D音，就会明白莫莱尔说的并不夸张。听过他唱《哈姆雷特》中的《敬酒歌》的人更会感受到其歌声的威力。

鲁福最初在美国登台是在费城，于1912年11月2日开始在费城——芝加哥歌剧团工作。1921年11月19日首次在纽约大都会歌剧院登台演唱，此时他已44岁，他的声音虽然仍保持着原来的音量，但声音的集中共鸣已有些减退。到20年代中期，开始有一种空洞的声音，似乎失去了中心。声音仍宏亮，但被形容为如铜似铁的金属音质已完全消失，与当时的世界级歌唱家们相比，他的歌唱生命显得是太短暂了。

1926年他返回罗马，1929年就宣布退出歌坛。退休以后鲁福写出了《我的寓言》一书，并且偶而搞些创作。其中最有名的是歌曲《玛丽亚！玛丽》，这是一首男高音歌手演唱的情歌，全曲由塔兰台拉舞曲式的6/8节拍构成，只是速度为“小行板”。那生动、活泼的前奏，立即使人联想到盛行于西班牙和南欧的吉他的音响。这首歌自问世以后，立刻风靡世界，成为世界大牌男高音歌手在音乐会上经常演唱的保留曲目。

1937年，鲁福遭到墨索里尼政权的迫害。后迁居佛罗伦萨。1953年病逝，享年76岁。

推荐唱片：

《斯卡拉之声》第一辑 蒂塔·鲁福等演唱。

唱片号：EMI 0777 76486024

费舍尔，迪斯考

德国男中音歌唱家**费舍尔——迪斯考**是当代艺术修养最深厚、演唱曲目最广泛的男中音歌唱家。如果说，毕约林和贝尔贡齐是男高音中的学者型歌手的话，那么，费舍尔—迪斯考则是男中音行列中最具书卷气质的歌唱家。他最杰出的贡献，是使沉寂多年的艺术歌曲重新焕发出光彩。

费舍尔—迪斯考 1925 年 5 月 28 日出生于柏林，16 岁时即师从 G・瓦尔特和 H・韦森伯恩学习声乐，随后进入柏林高等音乐学院深造。1943 年因服兵役暂时中断了学习。

1947 年在弗莱堡首次登台演唱了勃拉姆斯的作品《德国安魂曲》，次年在威尔弟的歌剧《唐・卡洛斯》中演唱波沙，1948 年在柏林广播电台演唱《冬之旅》，并在莱比锡举办首次独唱音乐会。

从 1949 年开始，迪斯考在维也纳国家歌剧院、巴伐利亚国家歌剧院以及慕尼黑歌剧院进行频繁的演出。真正使他扬名世界的，主要是艺术歌曲的演唱。1951 年迪斯考分别在爱丁堡音乐节和伦敦等地举办“舒伯特歌曲独唱会”，轰动了欧洲大陆，被誉为“二战后最杰出的艺术歌曲演唱家”。

1952 年，迪斯考在萨尔茨堡音乐节上由“四大元老”级指挥

大师富特文格勒指挥演唱了瓦格纳的作品《唐豪塞》中的沃尔郎，进一步奠定了他在世界歌坛上的地位。

1954年至1956年，迪斯考在贝鲁特音乐节演唱，1961年在瑞典音乐节创造了《情侣悲歌》中的米顿霍夫尔这一艺术形象，《生之弥撒》、《美丽的磨坊姑娘》《冬之旅》等著名声乐作品更是他经常演唱的。

1962年他在重建的科文特利大教堂演唱了布里顿的《战争安魂曲》。1965年在科文特花园皇家歌剧院演唱了《阿拉贝拉》中的曼德里卡。他掌握的歌剧角色不计其数，经常唱的有沃尔夫拉姆、唐璜、阿姆弗塔斯、阿尔玛维瓦、雷纳托、福斯塔夫、马蒂斯、沃采克、奥涅金、巴拉克、马克白斯、唐·阿尔芳索以及利戈莱托等著名男中音角色。特别是他与意大利著名男高音贝尔贡齐合作演出和录制的威尔弟的歌剧《弄臣》，对利戈莱托给予了全新的诠释，受到专家和听众的认可。

费舍尔—迪斯考的歌唱修养来自于他对诗句的敏锐把握，他能深刻地表达出歌词中的意境。他对作品有着过人的诠释能力，对于作曲家的原作，绝对不疏漏任何细节。他以几近完美的歌唱技巧，唱出歌曲的内在精神。应该说，在男中音歌手行列中，能把歌曲中特有微妙感情如此淋漓尽致地表达出来的，迪斯考无疑是第一人。

在他最成功的艺术成就即艺术歌曲的演唱上，他保留有1000多首曲目，他录制了舒伯特、舒曼、沃尔夫为男声所写的全部歌曲，以及贝多 、勃拉姆斯、斯特劳斯的大部分歌曲。著有《从舒伯特的艺术歌曲中所感受到的》一书，并编辑了《费舍尔—迪斯考艺术歌曲录》。

迪斯考录制的舒伯特三大联篇歌曲集《冬之旅·美丽的磨坊姑娘·天鹅之歌》唱片，被誉为是不朽名片，所有的乐段都洋溢

着诗的意境；在三张迪斯考艺术歌曲唱片中，网罗了海顿、贝多芬、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯和理查·斯特劳斯的著名歌曲。

迪斯考在贝姆和富特文格勒分别指挥下录音的马勒的《亡儿之歌》和《旅行者之歌》，也堪称具有历史价值的经典唱片。富特文格勒对他赞不绝口："因为你的演唱，我们才领悟到马勒的伟大。"

由于迪斯考对歌曲节奏的准确掌握，他的演唱成为评价其他歌手的标准，这个标准就是：他对音乐和歌词的完美结合、高超的声音技巧和对乐句恰到好处的润色能力。

迪斯考不仅擅长德、奥歌剧和艺术歌曲，他对意大利歌剧的诠释也颇有独到之处。他与意大利著名男高音卡尔洛·贝尔贡齐、女高音斯科托在库贝利克指挥下录制的威尔弟的歌剧《弄臣》，展示了他与众不同的艺术魅力。他作为一名德国乐派的男中音歌手，虽然不如布鲁松那么气势恢宏，不像梅利尔那样泼辣，不像蒂托·戈比那样戏剧效果浓烈，但他却极为恰当地配合了库贝利克的风格。他俩同属学者型艺术家，注重表达内在的悲剧色彩而不仅仅是表面的戏剧感。与其他歌唱家相比，迪斯考显示出德意志人特有的深沉，他更多地是在表现一个父亲而不是一个宫廷小丑，因而赋予利戈莱托这个角色更为复杂的内心世界。

总之，作为登上世界男中音歌唱艺术顶峰的声乐家，迪斯考确实是超群脱俗的，说他是男中音歌王也是丝毫不过分的。

推荐唱片：

贝多芬《费德里奥》：波普、迪斯考主唱；伯恩斯坦指挥。

唱片号：DG 419436－2

瓦格纳《帕西伐尔》：迪斯考主唱。

唱片号：DG 417413－2

威尔弟《弄臣》：迪斯考、贝尔贡齐、斯科托主唱；库贝利克指挥。

唱片号：DG 437704—2（2CD）

莫扎特《费加罗的婚礼》：普莱斯、雅诺维兹、迪斯考等主唱；伯姆指挥。

唱片号：DG 415520—2（3CD）

《舒伯特艺术歌曲全集》费舍尔—迪斯考演唱。莫尔钢琴伴奏。

唱片号：DG 437214—2（21CD）

谢瑞尔·米尔恩斯

1929 年出生于美国的**谢瑞尔·米尔恩斯**是一位世界一流的男中音歌唱家和最受观众喜爱的表演艺术家，他的演出声情夺人，无论从何种意义上说都是一位超级明星。因此他一直受到世界各地观众的普遍赞扬与好评，世界各大歌剧院和管弦乐团都争相聘请他合作演出。

一般在歌剧演出和音乐会上，只有男高音才容易受到观众的喝彩。而米尔恩斯，一位男中音歌唱家，以他出色的嗓音、艺术上的完美、统领舞台的风度和英俊的舞台形象，竟赢得了一般只有男高音才有可能获得的欢迎，这是非常不容易的，现在他已成为所有观众的宠儿。

1964 年，米尔恩斯在纽约市歌剧院首次出演法国作曲家古诺的歌剧《浮士德》中瓦伦丁一角，引起社会的广泛注意。一年以后，他就以同一个角色登上了大都会歌剧院的舞台。而许多歌唱家要想在大都会演唱是要经过相当艰难的努力的。

然而，米尔恩斯的名星生涯的真正开始是在 1968 年。当时他在威尔弟的歌剧《露易莎·米勒》中扮演米勒，他那极为出色且引人入胜的表演令人叹为观止。很快他就成了我们时代的最优秀

的男中音歌唱家之一。

同年，他与美国著名黑人女高音歌唱家莱昂廷·普莱斯、西班牙男高音新星普拉西多·多明戈合作，在大都会主演了威尔弟的《游吟诗人》，三位巨星的演唱轰动全美。第二年，英国迪卡唱片公司就邀请他们三位和意大利著名女中音柯索托一起录制了《游吟诗人》全剧唱片，指挥是祖宾·梅塔。

1970年，米尔恩斯在维也纳国家歌剧院成功地扮演了马克白斯一角。这是威尔弟作品中最杰出的男中音角色之一，演唱难度很大，需要歌唱家具备高超的歌唱技巧和出色的表演才华，米尔恩斯的演唱证明他是这一角色的杰出诠释者。

从此，米尔恩斯逐步走向国际，征服了世界上所有著名的歌剧首府：英国的科文特花园皇家歌剧院、米兰的斯卡拉歌剧院、柏林的德意志歌剧院、巴黎大歌剧院、慕尼黑的巴伐利亚国立歌剧院、汉堡歌剧院和莫斯科大剧院。他还曾出现在旧金山歌剧院、芝加哥抒情歌剧院、还有匹兹堡、圣地亚哥和迈阿密几家歌剧公司以及美国其他地方。，

1971年，对于米尔恩斯来说也是非常有意义的一年，在这一年里，他与琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂一起合作录制了威尔弟的名作《弄臣》，这是世界唱片史上最杰出的一版《弄臣》，堪称典范之作。

1975年，他又与多明戈合作，在汉堡歌剧院演出了威尔弟的《奥赛罗》。那首著名的男高音和男中音的二重唱通过他们俩人雄浑有力的歌声展现了此曲全部的美。1976年，他与科特鲁巴斯、多明戈一起录制了《茶花女》全剧唱片，此版录音被公认为是最深刻地揭示了威尔弟此剧的精神实质，具有震憾人心的戏剧力量。同年9月，他又与雷娜·卡贝弗丝卡、多明戈一起在罗马拍摄了《托斯卡》的电影，导演是意大利最著名的歌剧导演贾恩弗朗科·迪·博西奥，指挥是布鲁诺·巴托莱迪。

对于米尔恩斯来说，大都会歌剧院永远是他的阵地。1990年—1991年演出季节中，为了庆祝他与该剧院合作25周年纪念，现场直播了他与该剧院一起演出的焦尔达诺的歌剧《安德烈·谢尼埃》。在大都会歌剧院他荣幸地接受了15部歌剧的演出。其中有5部是首演。最近的一部新作是《西部女郎》。1988年—1989年这段时间，全美电视广播播放了9次他所演的《阿伊达》。

除此之外，米尔恩斯还经常在世界各地举办个人独唱音乐会。他以美国歌剧演唱家中录音最多者而享盛名。他的录音包括所有大的录音公司，其唱片分类目录中有多达60多套唱片，内容包括他扮演的主要歌剧角色，他演唱的艺术歌曲、清唱剧、交响曲领唱以及民歌。1989年秋季，哥伦比亚公司发行了一套彭奇埃利的歌剧《歌女》的全剧唱片，他饰演男中音主角巴纳巴。此外他还有三个音乐录相专辑。《向威尔弟致意》《谢瑞尔·米尔恩斯集锦》、《谢瑞尔·米尔恩斯在朱利亚音乐学院的歌剧大师班》。

纵览他非凡的歌唱生涯，他研究得最深、诠释得最好的是威尔弟的音乐。威尔弟的作品是他大量保留曲目的基石，他几乎唱遍了威尔弟歌剧中的所有主要男中音角色：雅果、唐·卡洛斯、亚芒、鲁那伯爵、米勒和莱恩哈特。1991年4月，他在迈阿密大歌剧院又为这一宝库增加了《福斯塔夫》中的福斯塔夫。所有他演唱的这些角色无一不受到观众和乐评界的一致好评。另外还有一些著名角色是他十分拿手的，如莫扎特的《唐璜》中的唐璜，比才的《卡门》中的埃斯卡米洛，罗西尼的《塞维利亚的理发师》中的费加罗，普契尼的《托斯卡》的斯卡尔皮亚，《西部女郎》中的杰克·兰斯等其他许多角色。

进入90年代以后，年已六旬的米尔恩斯仍旧活跃在舞台上，他把自己的音乐会和歌剧演出带向了世界各地。1991年夏，他在巴塞罗那的利塞乌剧院演唱了《托斯卡》，在维也纳国家歌剧院饰

演了《奥赛罗》中的雅果，在加拉加斯出色地扮演了他最拿手的角色之一唐璜。同年 9 月在捷克斯洛伐克，为向传奇式的著名女高音埃米尔·戴斯廷表示崇敬之情，他在纪念戴斯廷的专场音乐会上进行了演唱。10 月，他在大都会排演了《西部女郎》。1992 年 2 月，他又在威尔弟的《假面舞会》的上演中出现，这两部歌剧由美国国家广播电台播放。

1993 年 7 月，米尔恩斯应中华人民共和国文化部的邀请，与中国的两位青年歌唱家祝爱兰、田浩江一起在北京音乐厅举办了三人演唱音乐会，他是继帕瓦罗蒂、多明戈、卡巴耶和里恰蕾利之后的第五位世界级歌唱家在中国演唱，受到中国音乐界和观众的热烈欢迎。

米尔恩斯先生并非音乐世家，他的童年是在伊利诺斯州唐纳斯格罗夫的一家奶牛农场度过的。少年时除去每天做的农场杂务外，他酷爱音乐，不算声乐，他还学习过钢琴、小提琴、中提琴、低音提琴、单簧管和大号这些乐器。然而到上大学时，他感觉自己在音乐方面未必有前途，于是当了一名医学预科生。可是一年半以后，他又认识到只有音乐才是自己内心的真正召唤。随后他考入了德雷克大学在那里师从安德鲁·怀特学习音乐并获取了音乐教育学士和硕士学位。在这几年里，他靠参加地方爵士乐队的演奏和可以演唱的任何地方，如妇女俱乐部、地方歌剧团、教堂去演唱，以及为电视和广播中的广告节目演唱维持自己的生活。1960 年，他作为男中音歌手通过了鲍里斯·戈尔多弗斯基歌剧公司的声乐考试。随后 5 年，他随团乘车行驶了 10 万公里，走遍了美国各地，参加了 300 多场演出，扮演了 10 多个角色。

米尔恩斯以他那杰出的艺术生涯赢得了各种荣誉，这包括 5 次被授予荣誉博士学位。他特别引以为荣的是 1982 年意大利共和国为他长期献身于意大利歌剧的表演特提名予以表彰。1987 年他

接受了纽约市为他对该市文化生活所做出的巨大贡献赠给他特别奖章。米尔恩斯还被美国圣经会选中并授予他该组织的第二千五百万册《福音圣经》。

米尔恩斯对青年歌手的培养也非常热心，他很乐意和各国青年歌手广泛接触与合作演出。他也经常举办大师班并进行教学活动，如他曾在纽约的朱丽亚和曼哈顿音乐学校，在密执安、德克萨斯、南加利福尼亚、伯里格姆·扬大学和西北大学、奥伯林学院等举办大师班。他的教学活动还扩大到国外许多地方，如莫斯科柴科夫斯基音乐学院，曼彻斯特北方皇家音乐学院以及日本和以色列等地。1990 年秋，他接受了耶鲁大学音乐学校授予他的音乐教授职位。1991 年 7 月，他担任了在马里兰大学举办的第一届美国声乐艺术大会和玛丽安·安德森声乐艺术比赛的主席。

作为本世纪 70 的代以来世界最优秀的男中音歌唱家之一，谢瑞尔·米尔恩斯的名字将名列世界声乐大师的史册。

推荐唱片：

威尔弟《弄臣》：琼·萨瑟兰、米尔恩斯、帕瓦罗蒂主唱；波宁吉指挥伦敦交响乐团。

唱片号：DECCA 4142692（2CD）。

威尔弟《茶花女》：科特鲁巴斯、多明戈、米尔恩斯主唱；克里伯指挥。

唱片号：DG 415132—2。(2CD)

普契尼《西部女郎》：奈布利特、米尔恩斯、多明戈主唱；祖宾·梅塔指挥伦敦交响乐团。

唱片号：DG 419640—2，(2CD)

威尔弟《奥赛罗》：多明戈、米尔恩斯主唱。

唱片号：RCD2—2951（2CD）

夏里亚宾

夏里亚宾是俄罗斯卓越的歌唱家，也是世界声乐大师中名列前茅的杰出人物。

俄罗斯在 19 世纪中，无论在文学、绘画、音乐和戏剧方面，都发展到相当灿烂辉煌的巅峰。仅就音乐方面来说，出现了许多优秀的有代表性的音乐家和不朽的创作，如格林卡的《伊凡·苏萨宁》、穆索尔斯基的《鲍利斯·戈都诺夫》、鲍罗丁的《伊戈尔王》，柴科夫斯基的《叶甫根尼·奥涅金》等。这些大师和他们的作品创造了具有民族风格的特色的俄罗斯音乐学派。其中格林卡被称为是俄罗斯音乐之父，俄罗斯歌剧的创始人和俄罗斯声乐学派的奠基者。

在俄罗斯声乐史的记载中，许多声乐家在实践上丰富了格林卡的理论。为了更好地继承、掌握和发展俄罗斯声乐学派，他们写了许多关于这方面的文章和著作，并通过教学培养了一代又一代杰出的歌唱家。夏里亚宾就是他们当中最有影响的一位。

夏里亚宾 1883 年出生于喀山。早年并未受过正规的音乐教育，但生就一副动听的歌喉。童年时曾在教堂中歌唱。1890 年参加地方歌剧团，演出过一些小歌剧。1892 年至 1893 年在故乡弟比

利斯向声乐专家乌萨托夫学习深造。在老师那里，他直接受到俄罗斯正统声乐学派的熏陶和教育，获得了许多发声和表演上的知识。并且对俄罗斯和意大利在声乐上的异同有了很高的鉴别能力。

1894年，夏里亚宾在彼得堡参加了皇家歌剧团，随后又赴莫斯科加入马蒙托夫歌剧团。次年正式开始了歌剧演出生涯。主演了《伊凡·苏萨宁》、《普斯科夫姑娘》、《水神》、《鲍里斯·戈都诺夫》。无论是歌唱还是表演他都突破了过去的许多陈规。许多剧目经他演出后，不仅得到广泛的承认，而且还能让观众从中感受到新东西。

虽然当时意大利歌剧在俄国十分风行，但夏里亚宾决心放弃意大利歌剧的表演方式。他每接受一个新剧目，都首先研究他将要扮演的角色，分析词句的意义和词句中所包含的人物的情感。他认为："如果歌剧演员仅把自己停留在声乐的技术上，那么即使他或她很巧妙地唱出高音来，而这些声音，如果不能反映出剧中或歌中人物的精神，除了仅能获得一些少数的声乐专家的赞扬外，他是决不能打动多数听众的心的。当然，声音上的技术方面是必须肯定的，但它只是歌唱中的一部分，歌唱艺术是美妙的声音与思想一致的统一的完整体。"

1901年，夏里亚宾首次出现在米兰斯卡拉歌剧院的舞台上，并开始与意大利的著名歌唱家如卡鲁索等进行接触和交流，他也由此开始获得国际声誉。

1907年，他登上纽约大都会歌剧院的舞台，与卡鲁索长期合作。他们二人合作演出的古诺的《浮士德》被公认为典范，是世界最佳男高音和最佳男低音之间的完美组合。卡鲁索逝世以后，世界许多著名男高音都以能同夏里亚客合作为荣。

苏联十月革命以后，应他的好友、著名文学大师高尔基的邀请，夏里亚宾于1918年重返祖国，加入彼得堡的马林斯基剧院，

担任主要演员和艺术指导。1921 年他定居美国，在世界各大歌剧院巡回演出，声誉日盛。1935 年曾来中国，在北京、天津、上海、哈尔滨举行独唱音乐会。在世界级声乐大师中，他是第一个来到中国演出的。

1938 年，夏里亚宾因患败血病逝世于巴黎。

夏里亚宾是一位具有独创精神，唱、做俱佳的伟大歌剧演唱家和音乐会独唱家。他塑造的歌剧人物形象生动，性格鲜明，突破了刻板的传统表演方法，具有强烈的戏剧感染力。他创作的伊凡·苏萨宁与世俗的君主帝王、专制的独裁者的形象适成对照，无论夏里亚宾式的出色创造——鲍利斯、伊凡雷帝、奥洛芬、西班牙的腓力普二世是多么地多样化、复杂化，无论他对这些角色个性的表达是多么地鲜明，他都突出地揭示了这些人物内心生活的共同特征：其中占主导的是深沉可怕的孤独、沮丧，在精神、良心、情感上的可悲的分歧。夏里亚宾 用心理分析的方式，揭露了那些戴着王冠的剧中人的沉痛的心理悲剧，促使人们想到这些人物手中的权力对社会所施加的压力是多么沉重。高尔基评价夏里亚宾说："由于他对权势怀着憎恶之心，所以当他表演沙皇的时候显得如此阴森恐怖。"

某些夏里亚宾传记的现代作者认为，夏里亚宾不过是"强力集团"的歌手，或者觉得更确切些是穆索尔斯基与里姆斯基—科萨科夫的歌剧表演者。这种说法是不能同意的。还有一种缺乏根据的说法，认为在柴科夫斯基的歌剧中，夏里亚宾没有创造出像他的鲍利斯、多西菲叶、伊凡雷帝或是萨利耶里那样杰出的角色！事实上，夏里亚宾演唱的柴科夫斯基的《叶甫根尼·奥涅金》中的奥涅金与《黑桃皇后》中的托姆斯基都是很出色的。不过所有这些角色都不代表柴科夫斯基的主导思想、不代表他的哲学思想。柴科夫斯基的抒情——戏剧性的角色需要另一种类型的歌手来表

现。但是可以相信，只要在声域上可能的话，如果夏里亚宾演唱柴科夫斯基伟大的悲剧音乐创作中的格尔曼这一角色，他一定会把这个角色变成自己的优秀创作之一。

除了俄国歌剧以外，意大利歌剧和法国歌剧也是夏里亚宾十分擅长的。他的嗓音宏亮有力，音域宽广，音色多变而富有柔韧性。不仅能出色地扮演男低音角色，而且胜任大量的男中音角色。在演唱中他经常运用朗诵风格，并将其推进到完美的境界。他的声音的运用从极强（fff）到极弱（ppp）以及假声、半声及笑声、哭腔的使用和转换均完美无缺、天衣无缝。

夏里亚宾在演唱各种不同风格的作品时，无论在语调上、音色的变化上都非常具体地反映出歌中人物的形象和精神。他演唱《伏尔加船夫曲》及其他俄罗斯民歌，或是古典艺术歌曲，我们听到的是一个完整的艺术，是“充满心灵倾述”的歌曲。而不像某些歌唱家，仅在表现自己宏亮有力的声音，而忽略了歌唱中更主要的东西——人的精神、思想和情感。

夏里亚宾演唱民歌的水平也是有口皆碑的。他能出色地掌握俄罗斯不同地域的语言特征，并能抒发出丰富多彩的生活气息。

当然，夏里亚宾更主要的贡献还是体现在歌剧艺术上，仅从《鲍利斯·戈都诺夫》这部作品来说，我们知道穆索尔斯基的歌剧特点是善于在音乐中和运用戏剧性的语言，这里没有如意大利歌剧中优美婉转的旋律。演唱者必须很好地掌握自己民族的语言，用声音来表达剧中人的性格、心理及精神实质。夏里亚宾以其富于表现力的声音，对那个时代的人情感做了正确的处理，对歌词也做了深刻的解说。即使不懂俄文的人，也会被这样一个活生生的人的形象所感染。

夏里亚宾在舞台上，从来没有表现过歌剧大师瓦格纳所创造的音乐形象。他解释说，这是由于他的德文很差，而他总是力求

用外国作曲家的本国语言来演唱他们的作品。不过，看起来恐怕还在于瓦格纳的作品，例如他的四联乐剧《尼伯龙根的指环》中所体现的抽象哲学思想很难引起夏里亚宾这样的现实主义歌手的兴趣。因此如果认为夏里亚宾的天才有片面倾向，致使它的创作范围受到局限，这是很不恰当的责难。情况正相反，夏里亚宾的悲剧天才要求他与它相适应的结合着真实的、具有生活特点的多方面性与深刻的哲学思想的曲目。夏里亚宾那样细心地选择他的十五六种歌剧剧目，决不是偶然的。为此他花费了多年的巨大的劳动、创造性的研究和实验，在马蒙托夫剧院的头三年里，他就表演了 19 个角色。只要发现了引起他的灵感的艺术材料，他就创造出无法形容的诗一般的形象。他的创作并不限制在戏剧性歌剧这一方面，在他饰演的形象宝库里，还有抒情歌剧的剧中人魔鬼、阿列科、唐·吉珂德、喜剧角色法尔拉夫、唐·巴基利奥以及博依托和古诺分别创作的梅菲斯托夫，还有像奥洛芬与叶列姆卡这种适成对照的形象。

夏里亚宾对于文学、美术和历史都有着极大的兴趣和研究。因此通过他的体验，他的表情及舞台造型，博得当时评论界的一致赞许。他们都说：“夏里亚宾不仅是一个好的歌剧演员，而且是一位正确的历史体现者。”他的艺术形象如戈都诺夫、伊凡雷帝、苏萨宁等体现出一个完整的、充满了那个时代与环境气氛的真实人物。画家列宾曾说：夏里亚宾在舞台上的动作与表情，简直就是一幅非凡的画面。”

夏里亚宾是从生活里吸取他对人类心理的知识的，他的演出绝不仅仅满足于作曲家给定的音乐意图，他常常做出自己的修正，使作曲家的意图更丰富、完善、深刻，揭示出了也许连作曲家本人都没有想到的东西。高尔基说：“在俄罗斯的歌唱艺术中，夏里亚宾居于首位，正如托尔斯泰在语言的艺术中一样。”

在俄罗斯，当夏里亚宾所演出的各个俄罗斯歌剧受到了广泛承认以后，俄罗斯歌剧乐派才真正奠定了稳固的基石，开始在世界上被承认并占有一席之地。夏里亚宾将俄罗斯歌剧艺术介绍到西欧的文化生活中，这是他最杰出的成就和贡献。

夏里亚宾对俄罗斯音乐的影响还表现在他事实上开创了一个新传统，20 世纪的许多俄罗斯作曲家和声乐家正是沿着他的探索向前迈进的。拉赫马尼诺夫最后两部歌剧《法兰切丝卡与里米尼》、《吝啬的骑士》是受了夏里亚宾的创作的鼓舞而写成的。另外，拉赫马尼诺夫的许多浪漫曲，其中包括俄罗斯诗人阿普赫金作词的《命运》，就是献给夏里亚宾的。可以有根据地认为，夏里亚宾的歌唱和表演艺术，在若干程度上丰富了拉赫马尼诺夫的创作和他的钢琴音乐风格，其中鲜明的朗诵性与亲切动人的如歌的音调密切地结合着。著名导演斯坦尼斯拉夫斯基写道："我所写的关于演员表演上的体系都是从夏里亚宾那里得来的。"

推荐唱片：

《夏里亚宾演唱的俄国歌剧咏叹调》

EMI　CDH　7610092

保罗·罗伯逊

保罗·罗伯逊是举世闻名的黑人歌王，也是本世纪最伟大的男低音歌手之一。他虽然不是一位正统的歌剧演唱家，但他在黑人民歌及灵歌的演唱上达到了极佳的境界，许多黑人歌曲由于他的演唱而风靡全球,更由于他通过这些歌曲表达了反对种族歧视、呼唤自由与正义，而使他成为具有政治影响力的杰出人物。

1898年4月9日，保罗·罗伯逊出生于美国普林斯顿的一个黑人牧师家庭。罗伯逊12岁时进入萨默维尔中学，成为该校仅有的两个黑人学生之一，在学习期间，他参加了学校合唱队，并显示出异乎寻常的音乐才能。

但是,音乐才能并没有使他摆脱一个黑人学生所面临的困境，他在多年以后回忆道:“因为我是一个黑人，就不能做这个，不能做那个，打架时也不准还手……”正是由于少年时期的这番经历和感觉，使罗伯逊日后成为为黑人争取社会地位而斗争的战士。

1915年，罗伯逊考入拉特杰斯大学，虽然他的歌唱天赋尽为人知，但他从不参加大学合唱队的活动，因为他受不了白人学员的歧视的目光。5年以后，他又进入哥伦比亚大学学习法律。在这里，他开始参加合唱队的演唱了。

一个偶然的机会使他成为一个演员，基督教女青年会哈姆分会请他在一出名叫《西门——一个克兰尼信徒》的戏中担任主角。他的表演获得了成功，他接受了人们的喝彩，并以一种落落大方的超然态度进入了职业表演界。这种超然态度，后来成为他公开风格的一种标志。不久，保罗·罗伯逊又在著名戏剧家尤金·奥尼尔的作品《琼斯大帝》中饰演琼斯，亦获得圆满成功。

奥尼尔对罗伯逊的才华倍加赏识，他想运用罗伯逊的全部天才来创造一种他所向往的戏剧效果。在《琼斯大帝》中，他们给罗伯逊的角色加了一首黑人圣歌。罗伯逊的演唱更促使美国戏剧界接纳了他，并承认他是一位出色的演员。

1925年，黑人圣歌乐曲改编家和收集家劳伦斯·布朗邀请罗伯逊与他合作，格林威治戏院决定4月19日举办一场他们二人合作的音乐会。他们开始挑选歌曲，布朗对每首曲目都按照罗伯逊的嗓音特点做了适当的改编并加紧排练，两个富有天才的艺术家共同演出了音乐史上壮丽辉煌的一幕。

当天晚上音乐会的票被抢购一空，连站票也卖完了。

在音乐会上，他演唱了许多著名的黑人歌曲，其中包括《走吧，摩西》、《约书亚攻打杰里科》和《水娃》等。演出接近尾声时，他和劳伦斯精疲力尽，但观众却仍狂热地要求继续唱下去。于是，罗伯逊和着劳伦斯有刺激性的钢琴伴奏声，竭尽全力地演唱，在许多圣歌里，劳伦斯参加进来伴唱。

第二天，《纽约时报》评论这次音乐会时指出："罗伯逊先生是一位天才歌唱家。他的嗓子柔和动听，音域宽厚，适合他歌唱的需要，但抓住人心的还是他表达出的那种真挚的感情。他唱的黑人圣歌带有文艺复兴主义者的韵味，……罗伯逊的天才使歌曲的每一行每一字都真切感人，这并不靠外部的力量，而是靠一个压倒一切的内心的信念。歌声一起，表达了一个种族的悲哀和希

望。”《新共和》周刊评论说：“这位歌手在舞台下更能显出他的黑人特征，他从未见过佐治亚路上的一群群工人，但他一唱起《水娃》时，黑人劳动者的那种特征和精神就贯注到他身上。这种歌曲是所有民歌中最优秀的一种。”

1928年，罗伯逊在伦敦特鲁利路皇家剧院首演美国音乐剧《游览船》，虽然他在剧中只是扮演了一个配角约奥，但这个角色有一首极富效果的歌曲《老人河》，这是一首诉说黑人痛苦和忧伤的心灵之歌，是歌颂自由自在奔腾不息的密西西比河的颂歌。当他唱完这首歌时，全场都寂静无声，随后，爆发出一阵又一阵雷鸣般的掌声。一曲《老人河》，使罗伯逊一举扬名世界，成为家喻户晓的歌唱家。

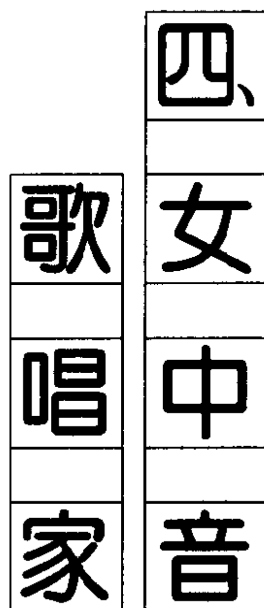
罗伯逊在对《纽约时报》发表谈话时说：“我要唱歌，我要把黑人民歌和劳动生活的美给人民表现出来，我不想从事歌剧演出。当然，那样的话，我很可能是数以百计的二流歌唱家中的一个，但我想集中精力研究从来没有人很好研究过的黑人音乐。”

事实证明，罗伯逊的这个选择是正确的，他充分认识到了自己的长处和优势并不断地把这种长处和优势发挥出来。

罗伯逊在30—40年代曾亲临西班牙内战前线，并赴苏联访问演出。他通晓多国语言，能用英、法、俄、汉等20余种语言歌唱。中国的抗日战争爆发后，他曾用汉语演唱《义勇军进行曲》，以示同情和支持。

罗伯逊晚年身体不佳，遂致力于黑人音乐的研究工作，他写的《黑人民族的歌曲》等文章，系统阐述了民歌与民族特性、民族风俗之间的关系，具有很高的音乐学术价值。

1976年1月23日，罗伯逊与世长辞，享年78岁。



珍尼特·贝克

英国女中音歌唱家**珍尼特·贝克**是20世纪最杰出的声乐家之一，她在历时半个世纪的演唱活动中几乎唱遍了欧洲歌剧中的大部分女中音角色。

贝克1933年8月21日出生于英国约克郡的哈特菲尔德。年幼时已是业余歌手，先在当地合唱队唱歌，20岁时拜伊赛普、圣·克勒和洛蒂·雷曼为师学习声乐，进步神速，显示出非凡的歌唱才华。1956年获卡特里思·费利亚二等奖；同年夏天加入格林德布恩合唱团，在斯美塔那的作品《秘密》中饰唱罗莎，这是她首次正式登台。后来她进入莫扎特音乐学院深造。1959年，荣获

皇家音乐学院皇后奖，并在亨德尔的一系列歌剧和前期古典歌剧中担任主要角色。

1964年，贝克在布里顿的作品《卢克莱修受辱记》中饰演卢克莱修，深得布里顿的欣赏，布里顿后来在1971年特为贝克写了一部电视歌剧《欧文·温格拉夫》，由贝克饰演剧中的卡特·朱利安这一角色。

贝克真正获得辉煌的声誉是在1965年。她在名指挥家刘易斯指挥下演唱了普赛尔的《狄朵与埃涅阿斯》，轰动了全欧。

贝克在科文特花园皇家歌剧院首次登台是演唱布里顿的《仲夏夜之梦》，之后又在那里尝试了柏辽兹的歌剧作品。

1976年，她和英国国家歌剧团一起合作演出了唐尼采蒂的美声歌剧《玛丽亚·斯图阿达》。

贝克天生具备优美的歌喉，她的音域相当宽阔，甚至可以唱出女高音的高度，她的音质清澈明亮，在诠释上颇有深度。她所演唱的所有歌剧角色都显示了热情的个性，极富表现力的、完美的感情处理以及在歌词中善于表达情感的能力都很突出。特别是在有华彩乐段的作品中以及在戏剧性作品的高潮中大胆加装饰音的声乐技巧更为出众。

贝克在神剧和艺术歌曲的演唱上也表现出很高的水准，甚至可以说，演唱艺术歌曲是她的主要成就。著名钢琴伴奏家摩尔说："今天，贝克和费舍尔—迪斯考乃是全世界两位最伟大的歌曲演唱家。"贝克最成功的一场独唱音乐会是1966年12月2日在纽约市政厅举行的。她个人的魅力和歌声完全征服了美国观众。除了舒伯特的艺术歌曲以外，还演唱了许多法国和英国的艺术歌曲。

评论界还有一个共识，即贝克在其成名作《狄朵与埃涅阿斯》中的表演是登峰造极的，在这作品的表演上，她没有敌手。

狄朵是剧中最复杂难唱的核心人物。普赛尔为这个角色写的

几首咏叹调在情绪上都相当抑制，在技巧上也没有可供卖弄的东西，没有多少可供歌唱家进行夸张性发挥、追求感官效果的余地。如果歌唱家在演出中不善于凭心而唱，掌握自然的分寸感，就很容易使演出走向两个极端，要么缺乏表现力，显得机械乏味，要么渲染过度，显得虚情假意，甚至破坏这部早期巴洛克歌剧应有的优雅和谐的童话气息。贝克天资聪颖，她演唱悲剧角色时一向比较理智内向，善于依靠自然挺拔的明丽音色和微妙丰富的表情变化取胜，所以她在塑造殉情女王复杂性格时就显得特别得心应手。例如，在第一首咏叹调中，由于贝克始终轻松自如地保持秀美、明亮的声乐线条，又能相当灵活含蓄地表达烦恼的情绪，所以使整首曲目听起来显得高贵而动情。在最后一首咏叹调中，贝克在绝望心境的表述上也始终保持着虽然很丰富但都是微露的神秘状态，能很有分寸地运用颤音和拖音技巧，使这首咏叹调听起来非常悦耳而内在，演出了一场高尚动人的悲剧。

作为本世纪英国最杰出的声乐家，贝克获得了许多荣誉，包括汉堡莎士比亚奖金，伦敦、伯明翰、牛津等大学的荣誉学位。1977年，英国女王授予她英国皇家妇女大绶勋章。

贝克的优秀名版唱片也相当丰厚，EMI唱片公司出过她演唱的一套《巴赫咏叹调集》，是由马利纳指挥的。菲利普公司则出版了一套《亨德尔清唱剧咏叹调》，选的都是贝克最拿手的曲目。

推荐唱片：

普赛尔《狄朵与埃涅阿斯》：贝克主唱；刘易斯指挥。唱片号：DECCA 425720－2。

《伟大的歌喉》（贝克专辑）

唱片号：DECCA 440413－2

玛丽琳·霍恩

玛丽琳·霍恩是当代最杰出的女中音歌唱家之一，她的歌唱技巧被认为是世界声乐史上的奇迹。

霍恩 1934 年 1 月 16 日出生于美国宾西法尼亚州，但在洛杉矶长大。她的第一位音乐领路人是她的父亲。后来她在南加利福尼亚大学上学，得了奖学金，师从保罗·维幼德学习声乐。由于她的天赋和悟性极高，不久即进入著名声乐专家洛蒂·雷曼主持的优秀学生班。

不久，霍恩结识了斯特拉文斯基，经常跟他一起参加在洛杉矶的一些演出活动，主要曲目是蒙特威尔弟的作品以及现代作曲家的作品。同时也演唱了许多斯特拉文斯基奉献给她的声乐作品。

1956 年，她参加了威尼斯音乐节后，开始在欧洲各地巡回演出。其中在格尔森基演唱了 3 年，并与指挥家欣德米特合作参加维也纳音乐节的演出。

1960 年，霍恩回到美国，以《沃采克》中的玛丽一角首演于旧金山歌剧院。1964 年，她在伦敦科文特皇家花园歌剧院——一个非常敏感的场所——做了她的首演，剧目仍是《沃采克》。著名乐评家艾尔弗雷德·弗兰肯斯坦当进即宣布：“作为一个女演员，

她优美的歌喉，善于表情的面孔、惊人的天赋，在未来的美国歌剧舞台上将占有一个突出的地位。”

此后，霍恩在旧金山歌剧院作为头牌女中音演唱了数目惊人的歌剧角色——《卡门》、《军中女郎》、《丑角》等。特别是她在春天歌剧院演出的《在阿尔及尔的意大利女郎》极获好评。第二天旧金山《新闻之声杂志》的大字标题写道：“春天歌剧院的一个胜利。”

1967年3月，著名指挥大师伦纳德·伯恩斯坦邀请霍恩参加托斯卡尼尼诞生100周年纪念音乐会，和他一起演出了威尔弟的《安魂曲》。1968年，霍恩首次出现在意大利的歌剧舞台上，在佛罗伦萨演唱了罗西尼的歌剧《塞维利亚的理发师》中的罗西娜。

1969年4月，她再次应伯恩斯坦和纽约爱乐乐团的邀请演出了威尔弟的《安魂曲》。同年8月，在坦格尔伍德的伯克郡音乐节上，霍恩和在刘易斯客串指挥下的波士顿交响乐团一起演出，她唱了柏辽兹的《夏夜》赢得了全场观众的热烈喝彩。

在这一年，她还登上了米兰斯卡拉歌剧院的舞台，演唱了斯特拉文斯基的《俄狄浦斯王》和罗西尼的《柯林斯之围》。《纽约时报》的特别通讯中写道：“听众的掌声真正打断演出是从第三幕开始的，霍恩的音量宏大、永不休止的独唱场面上，她演唱的花腔女低音就像她唱哆——咪——咪那样轻松。整个夜晚，霍恩的声乐艺术令人销魂。”

另一个胜利是在泰克赛斯博览会的圣·安东尼奥剧院的开幕式上，她在庆祝演出中饰唱了威尔弟的歌剧《唐·卡洛斯》中的爱波丽这一角色。

70年代是霍恩歌唱生涯的黄金时期。自1970年以来，她和芝加哥歌剧院签订了一系列演出合同。她演唱的《在阿尔及尔的意大利女郎》获得满场观众发出的欢呼与喝彩。《纽约时报》对那次

演出给予了以下的赞扬："霍恩小姐是一位惊人的歌唱家。她的嗓子是当代最可称颂的事物之一。在技巧上，她是举世无双的。没有一位歌唱家能用这样的速度、这样的音准来演唱花腔的片断。"

1970年1月14日，在《柯林斯之围》的30分钟极为难唱的一场戏中，观众们不约而同地爆发出一阵雷鸣般的欢呼声，致使亨利·刘易斯指挥的新泽西交响乐团的演奏不得不暂停15分钟之久。

不论在什么地方，只要她参加演出，观众就会用这种反应和赞扬来欢迎她，评论界也总能为她写出新的赞美之词。1971年3月23日，当霍恩在巴黎和巴黎交响乐团在一个罗西尼作品音乐会上作首次公演时，观众全体起立向她欢呼近半个小时，她为了平息这个场面，只能把《在阿尔及尔的意大利女郎》中的一段异乎寻常艰难的咏叹调《残酷的命运》再重唱一遍。评论界立即称赞她是本世纪最伟大的歌唱家之一。

霍恩在大都会歌剧院首次公演是扮演贝利尼的美声作品《诺尔玛》中的阿达尔吉萨。当观众起立鼓掌欢迎她第三幕的独唱谢幕时，掌声持续了10分钟之久。这次演出被认为是大都会歌剧演出史上最令人难忘的事件之一。后来，她与花腔女高音大师琼·萨瑟兰合作录制了《诺尔玛》全剧唱片，此套唱片被公认为《诺尔玛》的最佳版本。

霍恩天赋绝佳的嗓音，音质纯正、音色优美，具有非常宽广的音域和罕见的灵活性，能从真正的女低音声部一直唱到女高音的音域，是名副其实的全能女中音歌手。勃仑希尔德、罗西娜、阿达尔吉萨、卡门等都是她的拿手杰作。

1972年9月19日，霍恩在大都会歌剧院演唱了比才的《卡门》，这个角色是她诠释得最好的歌剧人物之一，她处理的卡门热烈奔放，狂荡不羁，极有个性，被评价为"最漂亮的卡门"。她与

美国著名男高音麦克莱肯在伯恩斯坦指挥下录制的《卡门》唱片被认为是《卡门》的最佳版本之一。

除《卡门》以外，霍恩在大都会音乐季节中，还演出了格鲁克的歌剧《奥菲欧》中的主角，在罗西尼的杰作《塞维利亚的理发师》中扮演了她闻名全球的角色——罗西娜。同时还演唱了罗西尼的另一部歌剧珍品《塞米拉米德》。

1973，霍恩又在旧金山歌剧院演唱了唐尼采蒂的杰作《宠妃》，被评论界认为是“把歌剧的黄金时代重新带了回来。”

1981的，霍恩与另外两位伟大的歌唱家琼·萨瑟兰、帕瓦罗蒂一起在林肯艺术中心举行了一场轰动世界的音乐会。他们演唱了罗西尼、贝利尼、威尔弟、彭奇埃利、普契尼的经典曲目，这场意大利歌曲演唱会的现场录音被制成唱片发行。

在霍恩的唱片中，特别值得一提的是一部唱片集《一个黄金时代的回忆》，这个集子的策划和制作者把她和两位历史上最伟大的女高音玛利勃兰和维多特联系在一起给予评价。同时，她的《玛丽琳·霍恩的礼物》也是乐迷们津津乐道的名版唱片之一。她的法国歌剧咏叹调、巴赫——亨德尔咏叹调、马勒的《亡儿悼歌》以及瓦格纳的《韦森多克之歌》的唱片也是畅销全球。此外，她还录制了许多全本的歌剧，其中包括《诺尔玛》、《卡门》、《塞米拉米德》、《唐璜》等等。在威尔弟《安魂曲》的录音中，她担任女低音声部的独唱，也受到乐评界和专家的一致好评。

推荐唱片：

《萨瑟兰、帕瓦罗蒂、霍恩在林肯艺术中心的音乐会》

唱片号：DECCA 415787－2。

《罗西尼歌剧咏叹调》霍恩演唱

唱片号：DEECA 421306－2

特莉莎·贝尔甘扎

西班牙著名的女中音歌唱家**特莉莎·贝尔甘扎**1935年生于马德里。早年曾在马德里音乐学院学习钢琴，同时，作为第二专业师从E·舒曼的一个学生L·罗德琳格兹·阿兰戈学习声乐，专修西班牙民族歌剧。1954年在音乐学院的声乐比赛中获头等奖，次年在马德里举办首场音乐会。1957年在依莎贝尔·卡丝苔罗声乐比赛中再获头奖，并因此被Aix-en-普罗旺斯音乐节的指挥杜沙格特发现并与她签订了音乐节的合同。在音乐节上，她首次参与了歌剧演出，饰演莫扎特的作品《女人心》中的多拉贝拉，展示了她圆润、丰厚的歌喉以及迷人的表演风格。

在1957年至1958年的演出季中，她在斯卡拉歌剧院担任了罗西尼的歌剧《奥里伯爵》中的依莎利尔这一角色，引起轰动，并被评价为当代最杰出的罗西尼歌唱家。

不久，贝尔甘扎应邀赴英国首演，饰唱了莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》中的次女高音角色凯鲁比诺，这个角色成为她最受赞赏的歌剧角色之一。

1958年夏，她在美国首演了《意大利人在阿尔及尔》，并与玛丽娅·卡拉斯同台演出了凯鲁比尼的名作《美狄亚》。

贝尔甘扎作为当代最杰出的女中音歌唱家在世界各一流歌剧院都留下了美好的歌声。她的演唱范围十分广阔，既包括所有著名歌剧作品中的女中音角色，也包括西班牙及各国艺术歌曲。她与许多世界级女中音歌手不同，那些女中音的音色有时像女高音，有时又像女低音，而贝尔甘扎则是纯正的女中音，她的音域极其标准地固定在中声区，但演唱华彩乐段和润色歌词、乐句的能力十分突出。

贝尔甘扎被公认为是“卡门的最佳诠释者”。比才的歌剧《卡门》是1875年3月3日在巴黎喜歌剧院初次上演的，从那以后在这里相继上演了大约3000多场，而世界各地舞台更以几百倍的场次上演过这部歌剧。

演出歌剧《卡门》能否成功的关健，在于挑选出卡门的合适扮演者。不少西班牙歌唱家曾试图给这个难演的角色灌注西班牙真实的感情，但都未能做到。直到贝尔甘扎饰演了卡门之后，才使得这个角色富于生命力，形象真实，情感、性格都生动地体现出来。

1977年在英国爱丁堡的节日里，贝尔甘扎与同胞、著名男高音多明戈合作演出了《卡门》，获得前所未有的轰动效应。

后来，DG唱片公司策划灌录一版《卡门》的全剧唱片，邀请阿巴多担任指挥，贝尔甘扎饰演卡门，多明戈饰演何塞，米尔恩斯饰演斗牛士，柯特鲁巴斯饰演米开拉。DG的这版《卡门》无论从录音制作，还是从演员阵容来看，都够得上是“发烧级”名片。贝尔甘扎那极具标准的女中音音色沁人肺腑，感人至深。资深乐迷公认她在这版录音中的表现，代表了她歌唱艺术的最高水准。几位合作者也都是全力以赴，多明戈在当今男高音三巨头中，是最出色的何塞扮演者，他强劲而不失柔情的歌喉完全适合角色的性格要求。米尔恩斯和柯特鲁巴斯亦有上乘的发挥。喜爱《卡门》的

乐迷对这版录音是常听不厌的。

1982 年圣诞节期间，巴黎喜歌剧院在 107 年之后重新上演《卡门》时遇到了一些麻烦。原拟定由意大利男高音埃内斯托·贝罗内利饰演何塞一角，但当这位歌手得知采用的是道白的最初的脚本时，就打了退堂鼓，替代他的也是意大利人，名叫奇奥尔奇奥·拉姆贝尔蒂，但是他参加了总排练之后就托病走了，离启幕只有 24 小时了，剧院人员还在四处寻找男高音歌手。最后，一位曾与贝尔甘扎合作演出过《卡门》的法国男高音阿兰·方索答应前来演唱何塞。意大利导演皮耶罗·法奇奥尼只来得及在上场前匆匆地嘱咐他几句，贝尔甘扎不得不在台上随时暗中提示他。

面对这种纷乱的局面，西班牙籍指挥家加西亚·纳瓦罗还得对付那些法国乐师的沙文主义情绪，他们容忍不了一个外国人指挥他们的演奏。这种不合作的态度在合唱队中表现得尤为突出，当指挥出场向观众致意时，合唱队在台上嘘他。然而，加西亚·纳瓦罗镇定自若，他的指挥充满活力，光彩照人，在某些乐段的处理上洋溢出真正的激情，赢得了观众的热烈掌声。

在这次演出中，贝尔甘扎恰到好处的音色、真实的表情和刻意求实的现实主义表演方式，摒弃了闹剧式的成分，使她的演出几乎达到理想的境界。她饰演的卡门并不是沿袭传统的表演方法，也不是一般人习惯了的那个开放大胆的充满性感的卡门，她对这个角色做了不同寻常的极为细腻的刻划。

贝尔甘扎十分清楚自己音域的幅度，从不勉强嗓子去唱那些不适宜唱的角色。她说："一位女歌唱家 30 岁时能演唱《茶花女》，但是不能想象 55 岁时还能唱得同样出色，当然也有例外。不过几乎没有觉察到，不少歌手演唱他们年轻时唱过的咏叹调时，他们把音调定低了。我绝不会这样做。假若我演《灰姑娘》，我就按原调唱。如果我唱不了，高音上不去，我就不唱。"

贝尔甘扎从来就是这样考虑的，因此她演唱的歌剧数量有限。此外，她还致力于独唱音乐会及艺术歌曲演唱，在这块天地里，有许多著名演员却如履薄冰。在贝尔甘扎看来，独唱音乐会有最纯净的声乐，毫无矫饰的音响，美好的升华，发自内心的极为细腻的感情。她很不欣赏那些看不起独唱音乐会或对之望而却步的歌唱家。

贝尔甘扎总是把歌星和艺术家区分开来。她说："我说的是艺术家，我对职业歌星并不感兴趣。"谈到录音技术进入歌剧领域会使弄虚作假的手法广为流传时，她说："用那些歌星在演唱现代歌曲时使用的方法，即在灌制唱片时增大某些演唱者的音量，这是骗术。我直率地说，那简直使我感到有损节操。音乐是这般伟大、美好，充满精神力量，人们不能这样对待它。纵使我们靠它生活，也不能将它当作商品交易。"

在本世纪 60—70 年代以后，西班牙涌现出来的世界级歌唱家多于意大利，贝尔甘扎是其中最杰出者之一，她与卡巴耶、阿拉加尔、多明戈、卡雷拉斯以及稍早一些的阿尔弗来德·克劳斯一起，形成了一个超豪华的西班牙声乐家集群，显示了西班牙歌唱流派的雄厚实力。

推荐唱片：

比才《卡门》：贝尔甘扎、多明戈、柯特鲁巴斯、米尔恩斯主唱；阿巴多指挥伦敦交响乐团。唱片号：DG 419636—2。

《贝尔甘扎演唱的西班牙和意大利歌曲》

DECCA 425947—2。

奥勃拉兹卓娃

奥勃拉兹卓娃是前苏联享有世界声誉的女中音歌唱家。她1937年出生于列宁格勒。在童年时就与音乐结下了不解之缘。她的音乐启蒙老师是战争时期家里一直珍藏的、父亲从意大利带回的卡鲁索和吉里两位大师的唱片。她的叔父——一位演员，最早引她走进剧院这个神奇的世界。

1959年，奥勃拉兹卓娃进入列宁格勒音乐学院师从安乐尼娜·格里戈耶娃学习声乐。在学院学习期间，她才华横溢，鹤立鸡群，尚未毕业即登上了莫斯科大剧院的舞台，在穆索尔斯基的歌剧《鲍利斯·戈都诺夫》中演唱玛丽娜，颇受专家好评。

1962年，奥勃拉兹卓娃在赫尔辛基国际青年联欢节声乐比赛中获得金质奖章。随后又在全苏格林卡声乐比赛中获一等奖。在获奖者音乐会上，莫斯科大剧院的领导人听了她的演唱后建议她到大剧院去应试。

那是1963年9月的一天，大剧院舞台上的排练已经结束，但是乐队的队员们、歌唱家们都没有离去，他们坐在观众席上，等待着两项比赛金奖的获得者奥勃拉兹卓娃的演唱。她选唱了威尔弟的歌剧《阿伊达》中的选曲。一种具有强烈的美感和丰富色调

的歌声自由地回荡着，从而树立了女主人公的形象。没有任何外在的表演手法，一切通过音调、音色和音质，奥勃拉兹卓娃这个没有多少舞台经验的女学生给人留下的是一位出色歌唱家的印象。

奥勃拉兹卓娃被录取了，她开始了第一个戏剧季节的演出。此后，学习、考试与演出交替进行。为了经受住这一重担的考验，仅靠天才是不够的，还需要意志和勤奋。

1964年奥勃拉兹卓娃从列宁格勒音乐学院毕业。之后，她多次参加了国际性声乐比赛，各种荣誉接踵而至。莫斯科大剧院经理建议她去意大利米兰斯卡拉歌剧院进修。但这位刚走向歌坛的年轻女歌手却回答说："意大利嘛，我是要去的，不过不是去学习，而是去巡回演出。"

奥勃拉兹卓娃在解释她当时不去意大利的原因时透露说："当时我正巧碰到了一个人，我一下子就感到这个人所能为我做的一切，恐怕斯卡拉歌剧院的任何一位大师都未必能做到。这个人那时住在莫斯科，名字叫亚历山大·帕夫洛维奇·叶罗欣，是音乐指导兼钢琴伴奏，他同我国许多著名歌唱家合作举办过音乐会。"

叶罗欣收藏有2000小时的各个时代各个民族音乐的唱片和录音，还有整套的孤本乐谱。他认为，要想成为一个杰出的歌唱家，一定要领悟音乐的真谛。他让奥勃拉兹卓娃听最优秀的歌唱家演唱的歌剧咏叹调，在这些出类拔萃的歌唱家中寻找自己的一席之地。为了强化奥勃拉兹卓娃的学习，他的做法有时简直不可思议。他经常把她锁在他的家里听唱片和录音带，自己却外出去办事。不仅听声乐，还听交响乐和器乐，听同一部作品的各种不同的版本。这种修道院式的生活持续了很久。后来，他又强制奥勃拉兹卓娃学习外语。他认为任何一种译文都无法表述出原著的妙趣和韵味。倘使用德文或中文演唱穆索尔斯基的《霍宛斯基党人之叛乱》，那就会变成一种截然不同的音乐。由于刻苦学习，现

在奥勃拉兹卓娃能用9种语言演唱。她认为自己的成就完全应该归功于她的老师叶罗欣。

奥勃拉兹卓娃步入歌坛以后立刻引起世界音乐界的注意，她被邀请到英国、波兰、美国、东德、法国、捷克等国演唱，无不受到热烈反响，音乐界人士普遍认为："她有独特的音色和罕见的音域。可以唱两个半8度。"

1970年，她分别在第四届国际柴科夫斯基声乐比塞和在巴塞罗那举行的夫·维尼亚斯国际声乐比赛中获奖。1973年又获俄罗斯共和国奖金。同年赴马德里演唱威尔弟的歌剧《阿伊达》中的埃及公主安娜丽丝和在比才的《卡门》中饰演卡门。

1975年，她在纽约大都会歌剧院演唱了威尔弟的《假面舞会》中的乌丽卡和普罗科菲耶夫的《战争与和平》中的海伦，登上大都会的舞台往往是一个歌剧演员成为世界级歌唱家的标志。奥勃拉兹卓娃成功了。

1976年，她终于实现了多年的愿望——登上米兰斯卡拉歌剧院的舞台，演唱了《维特》中的夏绿蒂。两年后，又在阿巴多指挥下演唱了威尔弟的两部作品《唐·卡洛斯》和《假面舞会》。

奥勃拉兹卓娃的嗓音圆润、优美、嘹亮而丰满，各声区都很均匀；歌声充满热情，具有丰富的表现力。演唱的角色在年龄、性格方面的幅度甚广，扮演古典和现代角色都非常准确到位。此外，除歌剧以外，她还擅长演唱俄罗斯和各国的民歌和艺术歌曲以及声乐套曲、清唱剧、宗教歌曲。

她与世界著名的音乐家都有过十分精彩的合作，例如指挥家卡拉扬、阿巴多，歌唱家普莱斯、卡巴耶、帕瓦罗蒂、多明戈、卡雷拉斯、里恰蕾利等，他们对她的评价也很高。卡拉扬在与奥勃拉兹卓娃合作录制威尔弟的《游吟诗人》的唱片时对记者说："这位俄国妇女的天才是人间罕见的，只有童话和神话中才有。一切

情感她能用她那美妙绝伦和不可多得的嗓子表达出来。"

著名的西班牙女高音歌唱家卡巴耶高度赞扬奥勃拉兹卓娃："她的女中音是近些年来我所听到的最棒的。她是用她的心在歌唱，深深地打动了我。我简直忍不住要流泪。同时，她也是一个谦和的人，特别尊重同行，这在演艺界并不常见。"

奥勃拉兹卓娃也认为自己的成功得益于许多艺术家们的帮助和影响。她在回忆与卡拉扬合作时讲道："卡拉扬面对我站着，我看到他的一双已经满是皱纹的手，我的歌声随着他的双手进入角色的生活，和角色共忧患、共痛苦、共愤怒。卡拉扬发掘了我内心深处的潜在力量，而这力量是我自己没有注意到的。我和卡拉扬在一起合作，达到了我过去达不到的高度，此后也很难达到。"

如今奥勃拉兹卓娃已年过六旬，基本上已离开了舞台生活，但她仍参加一些室内乐的演出。她说："我热爱舞台，是因为舞台赠给我别人的生命，体验许多人的生活和感情。"

推荐唱片：

威尔弟《露易莎·米勒》：霍维尔、多明戈、奥勃拉兹卓娃、里恰蕾莉主唱；马泽尔指挥。唱片号：DG 423144－2。

威尔弟《弄臣》：卡普契尔里、柯特鲁巴斯、多明戈、奥勃拉兹卓娃主唱；朱利尼指挥维也纳爱乐乐团。

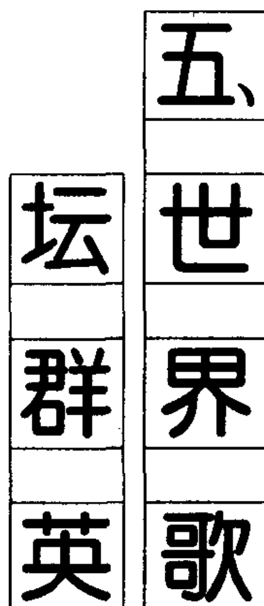
唱片号：DG 415288－2。

威尔弟《假面舞会》：多明戈、里恰蕾莉、布鲁松、奥勃拉兹卓娃主唱；阿巴多指挥斯卡拉歌剧院管弦乐团。

唱片号：DG 415685－2。

威尔弟《阿伊达》：里恰蕾莉、多明戈、奥勃拉兹卓娃、吉奥洛夫主唱；阿巴多指挥斯卡拉歌剧院管弦乐团；

唱片号：DG 410092－2。



跨世纪的歌声

——世纪初的意大利男高音们

在20世纪初，除了公认的男高音三巨头恩里科·卡鲁索、贝尼亚米诺·吉里和蒂托·斯基帕以外，还有几位声誉和水平并不逊色于他们的意大利男高音歌手，他们是：马尔蒂内利、佩尔蒂列和劳利·沃尔彼。假设没有卡鲁索，他们每个人都有可能被公认为本世纪最杰出的男高音。

乔万尼·马尔蒂内利在卡鲁索逝世后的相当一段时间里，被认为是最出色的英雄式男高音，他的声音没有吉里那种“银子般”的甜美，但非常集中、宏亮而有穿透力。他出生于1885年，

少年时期曾以歌唱和吹奏黑管而被称为“音乐神童”。后进入米兰音乐学院学习声乐。1910 年在他 25 岁时首次登台演唱了威尔弟早期作品《厄尔南尼》，名声大噪，受到乐坛人士的注意。著名指挥大师托斯卡尼尼邀请他在罗马歌剧院演唱了普契尼的歌剧《西部女郎》之后，被英国科文特花园皇家歌剧院聘为首席男高音。1912 年在那里首演普契尼的《托斯卡》大获成功。之后在 15 部歌剧中扮演男高音角色，并演唱了 90 多场。

在普契尼的盛情邀请下，马尔蒂内利在斯卡拉歌剧院再次演唱了《西部女郎》

1913 年，马尔蒂内利第一次登上大都会歌剧院的舞台，演唱了普契尼最著名的抒情歌剧《艺术家的生涯》中的诗人鲁道夫，从此与卡鲁索、吉里等成为大都会的男高音台柱人物。并在大都会连续上演达 30 年之久，其间总共在 36 部歌剧中演唱 1000 多场。他在大都会歌剧院最开始受观众的喜爱是由于他的声音和气质，而不一定是他的歌唱情趣。但到后来，他发展了无可挑剔的歌唱技巧和严谨的风格。

马尔蒂内利最初并不急于拓展新的领域，他以其雄壮有力的胸声只表现少量戏剧性角色如奥赛罗（他第一次唱这个角色是在芝加哥）、《阿伊达》中的拉达梅斯以及《图兰多特》中的卡拉夫。每当他尝试一个新角色时，似乎都有些偶然性，但最后总是成为他自己的“保留角色”。到他 51 岁时，他演唱意大利歌剧中的英雄男高音角色长达四分之一多世纪。他演唱的拿手角色奥赛罗，在同时代歌手中是最出色的。在他之后的“最佳奥赛罗”莫纳柯是深受他的影响的。

1937 年，马尔蒂内利回到英国，在科文特花园皇家歌剧院主演《图兰多特》，与他合作的是本世纪英国最伟大的戏剧女高音艾娃·图纳尔夫人。1938 年他们又在芝加哥合作演出了威尔弟的

《阿伊达》。此时他们虽然只合作了三次《图兰多特》和两次《阿伊达》，但却由此奠定了他们之间相互尊敬、钦佩和爱情基础上的友谊，它一直保持到1969年马尔蒂内利逝世。

在图纳尔夫人的回忆录中写到："当我回想起我所听到过的男高音时，我似乎感受到他（马尔蒂内利）那不同凡响的素养，部分是由于他那雄壮华丽的声音，他那贵族般的气质和善于表达高尚情感的才华。"

马尔蒂内利毕生演唱过几乎所有著名歌剧中的男高音角色，除了奥赛罗、卡拉夫以外，还包括拉达梅斯、阿尔法罗、唐·卡洛斯、卡尼奥、浮士德、唐·何赛、鲁道夫、卡伐拉多西等。他具有光泽而响亮的高声区，明确、纯净而充满激情的吐字以及由极好的呼吸控制着连贯的乐句。他的声音威力一直保持到晚年。

目前在中国唱片市场上能见到的马尔蒂内利的声音资料只有一张EMI公司出品的《图兰多特》选曲CD，这是马尔蒂内利1937年重返科文特花园皇家歌剧与英国戏剧女高音艾娃·图纳尔合作演唱的。当时他们演唱了两场，这张唱片将这两场演出实况的部分曲目选录进来。

作为戏剧男高音，马尔蒂内利的歌声被公认为是最强劲的。但是从这张唱片中，我们发现马尔蒂内利对卡拉夫王子做出了抒情的处理，他更多地表现了角色的温情与追求爱情的耐心，而不像许多男高音那样表现出对爱情的炽热和紧张的期待。一曲《今夜无人入睡》唱得舒缓、甜美，与宁静月夜的规定情景十分吻合。

从歌唱技巧的运用上，明显吸收了吉里的风格，声区的转换平稳、均匀。从中感受到马尔蒂内利对不同角色有着极为敏锐的适应能力。

与马尔蒂内利同岁的**佩尔蒂列**在声望上也与他齐名。佩尔蒂

列亦被公认为是20世纪初伟大男高音行列中的一员，50年代的男高音歌王莫纳柯性格狂放、高傲，他只对两个男高音表示过诚服之心，一位是卡鲁索，另一位就是佩尔蒂列。

佩尔蒂列的音质并不十分优美，但他的乐感是出类拔萃的。他的歌唱技巧和纯正的风格令所有歌唱演员赞叹。他的嗓音柔中带刚，既有抒情性，又充满戏剧性的激情。他演唱的骑士德·格里达一角达到了极高的水平，在他之后还没有人能与之匹敌。

托斯卡尼尼对他非常赏识，他在大都会担任首席指挥的8年中经常选派佩尔蒂列扮演主要角色，如热情粗犷的艾德加，浪漫伤感的曼里科，想入非非的浮士德，风流好色的曼图亚公爵等，他对托斯卡尼尼的音乐原则领悟得很深，那就是——不管是歌唱还是演奏器乐作品，都应该给听众留下如歌如诉的印象。佩尔蒂列在演出中准确地实践了托斯卡尼尼的这一原则，所以托斯卡尼尼经常对乐队成员说："你们的演奏应该像佩尔蒂列歌唱一样。"

佩尔蒂列后来担任过"斯卡拉培训中心"的声乐指导，为意大利和其他国家培养出了不少优秀的歌唱家。

贾科莫·劳利·沃尔彼比前两位年轻一些，他是1892年在罗马出生的。先是在西西里大学攻读法律专业。后师从著名男中音科托尼学习声乐（后者也是吉里的老师）。

1919年，劳利·沃尔彼首次登台演唱，饰演贝利尼的歌剧《清教徒》中的阿尔图罗，这是男高音中最难的角色之一，要求歌手具备非凡的高音技巧，劳利·沃尔彼的首演使他一举成名。

1922年，托斯卡尼尼特邀他与女高音托蒂·达尔·蒙蒂合作演出威尔弟的《弄臣》，作曲大师普契尼现场观看了演出，他对劳利·沃尔彼辉煌的高音大加赞赏。

1922年至1933年，劳利·沃尔彼作为大都会剧院的主要演

员，在 26 部歌剧中演唱了 232 场，包括威尔弟的《弄臣》、《游吟诗人》、《阿伊达》、《福斯塔夫》，唐尼采蒂的《拉莫摩尔的露契亚》，普契尼的《曼侬》等。特别是 1926 年，普契尼的《图兰多特》首演时，本来应由劳利・沃尔彼饰演男主角卡拉夫王子，但不知什么原因临时由西班牙著名男高音米盖尔・弗莱塔主演，劳利・沃尔彼对此深感遗憾，同年当此剧在美国首演时，劳利・沃尔彼饰演了卡拉夫王子，大获成功，报界称之为“最漂亮的卡拉夫”。他那“喷射”出来的高音如阳光一般。

1929 年，劳利・沃尔彼在大都会首演了《露易莎・米勒》中的罗得尔夫，同年 5 月 19 日，在维也纳歌剧院主演了《拉莫摩尔的露契亚》。《德国总会报》对劳利・沃尔彼的评价是“他的歌喉嘹亮迷人，高音技术无与匹敌，是典型的唐尼采蒂式歌唱家”。

不久，劳利・沃尔彼又在米兰斯卡拉歌剧院主演了罗西尼的大型歌剧《威廉・退尔》，男高音歌手在这部作品中要唱出 19 个高音 C，在本世纪能够完美地演唱这部歌剧的男高音公认只有两个，即劳利・沃尔彼和后来的高音 C 歌王帕瓦罗蒂。

劳利・沃尔彼的歌唱生涯很长，直到垂暮之年仍能成功地扮演极难的角色，如威尔弟的《奥赛罗》中的奥赛罗、《游吟诗人》中的曼里科等。他仍然保持着声音的明亮光泽，优美平滑的连音技巧更是令人赞叹不已。当代男高音三杰之一的普拉西多・多明戈回忆说：“我在巴伦西亚演出《命运之力》时曾邀请他观看我的演出并去他家拜访过几次。在我们闲谈时，他为我唱了他著名的高音——一位 82 岁的老人唱得真不坏！那时，他在罗马为 RGA 唱片公司灌了张名为《声音的奇迹》的唱片，包括 11 首歌剧咏叹调，每首都唱得棒极了。”

劳利・沃尔彼还根据自己丰富的歌唱经验写出了《嗓音的比较》一书，全面分析了 19 世纪和 20 世纪意大利歌唱家的歌唱特

点，在声乐理论方面提出了许多真知灼见。

马尔蒂内利、佩尔蒂列、劳利·沃尔彼在卡鲁索逝以后，与吉里和斯基帕一起，代表了本世纪上半叶意大利男高音歌唱艺术的高峰，进而为50—60年代歌剧黄金时代的出现奠定了基础。

推荐唱片：

普契尼《图兰多特》选曲：马尔蒂内利主唱。

唱片号：EMI CDH 7610742

威尔弟《阿伊达》全剧：佩尔蒂列主唱。

唱片号：NUOVA ErA HMT 90020121

《斯卡拉之声》第二集（佩尔蒂列、劳利·沃尔彼等）

唱片号：EMI 7648642。

黄金时代的“威尔弟之声”
——50—60年代的意大利男高音

50—60年代是歌剧艺术的黄金时代，也是歌唱人才倍出的时代。就男高音来说，意大利涌现的歌手最多，在世界男高音领域中占绝对压倒的优势地位，除了为世人所熟知的5位巨头马里奥·德尔·莫纳柯、朱塞佩迪·斯苔芳诺、弗朗科·科莱里、卡尔洛·贝尔贡齐以及较年轻的卢恰诺·帕瓦罗蒂以外，还有一批名声虽不及他们显赫但实力绝不在他们之下的著名男高音，这些人都是意大利歌唱传统的杰出继承者。

贾尼尼·波吉是当时很有名的抒情男高音歌手。此人1922年出生于米兰，在米兰攻读音乐学院的声乐专业。1947年在西西里岛的巴勒莫首次登台演唱，扮演普契尼的《艺术家的生涯》中的鲁道夫，随后在各大歌剧院演唱了《弄臣》、《托斯卡》等歌剧。他的演唱范围基本是意大利歌剧，很少猎猎外国作品。

这位抒情男高音的歌声的极为艳丽，但因过于注重抒情性，时常缺乏理性的节制，有的评论甚至认为他滥用抒情到了极点。他的嗓音听上去比较像斯苔芳诺。所以虽然不太深刻，但感情充沛，

激情荡漾，颇为动人。《艺术家的生涯》这类抒情歌剧是他的拿手好戏，他也被公认为是演唱鲁道夫的专家。他与意大利著名女高音斯科托合作录制的这部歌剧的唱片亦较为名贵。

波吉的歌唱寿命不长，很早就走下坡路了，否则他的名气会更大一些。因为他的声音绝对是一流歌唱家的声音。

塔利亚维尼 1923 年出生。他被公认为是“意大利歌剧历史上最伟大的抒情男高音歌唱家之一。”他童年时期曾在当地教堂唱诗班合唱队唱歌，没有受过正规的音乐教育。他父亲负责一位富有绅士的孩子的教育，他也跟着学习了一段时间。

不久，塔利亚维尼来到帕尔玛拜师学艺，这才开始接受声乐训练。少年时期的他，嗓音清纯悦耳，地方学校便请他在学生们排演的小歌剧中担任角色，并由此获得“短笛卡鲁索”的美誉。

1938 年，他以演唱梅耶贝尔的《非洲女》中的角色进入国家级美声唱法比赛的决赛。随后参加了一些演唱活动，并在佛罗伦萨首次登台，演唱了普契尼的《艺术家的生涯》中的诗人鲁道夫。这是一个很有趣的现象，许多意大利男高音都是以这部歌剧和这个角色开始他们的舞台生涯的。

此后，塔利亚维尼在佛罗伦萨音乐节、罗马歌剧院登台演唱了一系列意大利歌剧，并登上了著名的斯卡拉歌剧院的舞台。可以说，他是青年得志，成名迅速。虽然第二次世界大战耽误了他在国际歌剧舞台上的表演，但他作为高水平的男高音歌手的声誉早已跨越了大西洋。而此时与他年龄相仿的斯苔芳诺、科莱里等人尚未出道呢。

1946 年夏，塔利亚维尼来到拉美做巡回演出，在布宜诺斯利斯、里约热内卢、墨西哥城的歌剧院登台，引起观众的热烈欢迎和评论界的高度赞赏。翌年，美国纽约大都会歌剧院盛情邀请他

主演《艺术家的生涯》，轰动了全美，被誉为“卡鲁索再世。”

1950年，他随斯卡拉演出公司到伦敦科文特花园皇家歌剧院演出，演唱剧目包括《爱的甘醇》、《曼侬》、《维特》、《托斯卡》、《艺术家的生涯》、《蝴蝶夫人》和《唐璜》等。

从此，塔利亚维尼作为世界一流男高音活跃于欧美各大歌剧院，在整个50—60年代均处于他歌唱艺术的颠峰状态之中。

塔利亚维尼相对于50—60年代的很多著名男高音来说，是一个例外现象，人们所熟知的莫纳柯、斯苔芳诺等人都是典型的威尔弟或普契尼式歌唱家，唯有塔利亚维尼的歌喉体现出上个世纪古典美声的风格：轻巧、秀丽而富有弹性，虽然他也能唱出铿锵有力的强音，但更多地是采用柔和、甜美的唱法，特别是他完整地掌握了吉里的“半声”歌唱技巧，气息控制得极为出色。因此人们对他逐渐改变了看法，不再称他为卡鲁索的继承者，而称他为“吉里二世”了。确实，我们从他的歌声中可以听出，他的音色和吉里非常相像，仿佛是一个人的声音。

塔利亚维尼录制的唱片数量丰厚，其中最有名的，也是体现他歌唱艺术最高成就的是他与女高音歌后玛丽亚·卡拉斯合作录制的唐尼采蒂的《拉莫摩尔的露契亚》全剧唱片。这是世界乐迷们必予收藏的名版唱片。

乔万尼·拉伊蒙迪 1923年4月13日出生。早年师承卡洛契奥罗学习声乐。1947年在波洛尼亚市立剧院首次登台。继而在巴黎、伦敦、维世纳等地的歌剧院登台演唱。后又在米兰斯卡拉歌剧院和纽约大都会歌剧院演出歌剧。剧目范围很广，包括从罗西尼、唐尼采蒂、贝利尼到威尔弟、普契尼等著名作曲家的作品。

拉伊蒙迪音色酷似莫纳柯、声音纯净、雄壮，高音区透明而光彩。他的高音比帕瓦罗蒂还要结实，技术也显得非常扎实。

拉伊蒙迪在意大利可以说是家喻户晓的超级男高音，知名度很高，但由于他在利用新闻传媒方面办法不多，也未刻意追求，因此他的名字在国外不太显赫。但音乐圈里的人对他的水平都是公认的。他录制的唱片也很多。而且还与意大利著名女高音米蕾拉·弗雷妮一起在卡拉扬指挥下拍摄了《艺术家的生涯》的歌剧电影，中央电视台音乐桥节目曾播放过其中的片段，给人的感觉是——真不愧是世界级的大牌男高音。无论歌唱还是表演，都堪称一流水平。

瓦莱蒂1922年12月18日出生。早年曾随私人学唱。25岁时在巴里歌剧院首次登台，饰演威尔弟的歌剧《茶花女》中的阿尔弗莱德。此后频繁出演于斯卡拉、科文特和大都会等著名歌剧院，演唱了罗西尼、威尔弟等人的大量作品。此外，作为意大利男高音，他演唱的莫扎特的《唐璜》中的奥塔维奥也极为出色。他演唱的那首著名咏叹调《至爱的宝贝》被认为是吉里以后最好的（仅就意大利歌手而言）。

瓦莱蒂的音量并不大，但凭着他高超的技巧能够准确地表达歌曲中的意境。他是卡拉斯的主要搭档之一，与后者合作演出了不少剧目。许多精彩的现场录音均被制成唱片发行，虽然录音效果并不好，但我们仍能从中领略到这位杰出男高音优美的歌唱风格。

布鲁诺·普雷凡迪是意大利闻名的戏剧男高音歌唱家。1928年出生于意大利北部的列惠勒。少年时期即显示出良好的歌唱天赋，但未能进入音乐学院接受正规训练。青年时期在菲亚特汽车公司任职，是一名工程师。不过他并未放弃歌唱，并师从前辈著名男高音佩尔蒂列和帕德奥利。和贝尔贡齐一样，他开始学的是

男中音。1958 年在他 30 岁时才作为职业歌唱家开始舞台生涯。饰唱的仍是一些男中音角色。

不久，他发现自己的声音适应男高音的音域，经过几年的调整和训练之后，登台演唱了玛斯卡尼的《乡村骑士》中的男高音角色图里杜，大获成功。1962 年，普雷凡迪在著名指挥家赛拉芬指挥下演出了贝利尼的美声名作《诺尔玛》，引起社会的广泛好评。此后便以斯卡拉歌剧院的首席男高音在众多歌剧中出任主演。

普雷凡迪由于是从男中音改唱男高音的，因此他的音色与贝尔贡齐很相近，中声区具有很强的说服力。虽然并不华丽，但这种声音更能显示出戏剧性的雄壮和激情。

普雷凡迪参与录制了《美狄亚》、《那布柯》、《马克白斯》、《图兰多特》等全剧唱片，。充分展现了他那出色的歌喉。

30 年代出生的男高音中，自然首推帕瓦罗蒂，但还有两位高水平的歌手也堪称实力不凡，一位是 1932 年出生的**卡尔洛·科苏塔**，这位比帕瓦罗蒂大 3 岁的男高音身材雄伟、音量宏大，是典型的“大号”男高音，也是演唱威尔弟作品的高手。此人早年曾在布宜诺斯艾利斯学习声乐。1958 年在科文特花园皇家歌剧院主演《弄臣》中的曼图亚公爵而一举成名。随后饰演过唐·卡洛斯、曼里科、图里杜和奥赛罗等戏剧男高音角色。

另一位是 1939 年出生的**卢凯蒂**，他的拿手角色是威尔弟《茶花女》中的阿尔弗莱德，也是他演唱次数最多的角色。成名后虽曾到美国、日本、墨西哥、南非和欧洲各大歌剧院演出，但主要还是在意大利国内演唱。他的声音平稳、扎实，舞台风度潇洒自然。除《茶花女》外，普契尼的《艺术家的生涯》和威尔弟的《唐·卡洛斯》也是他享有声誉的招牌戏。

此外，还有两位男高音也颇值得一提，这两位歌手很少见诸

文字介绍，但目前我国国内市场上能见到他们两位的两部歌剧的唱片，从中可以看出在意大利歌手中，他们决非一般人物。

一位是**乔治·兰博蒂**，他在著名指挥家加尔德利指挥下录制的威尔弟的《厄尔南尼》中的表现确实不同凡响。从声音本质和演唱风格上看，他与著名意大利男高音贝尔贡齐颇多相似之处，他们都属于吉里以来，意大利细腻优美的、极端注重运用技巧控制发声的、注重角色内在情感表达的学院派演唱风格。虽然贝尔贡齐声名显赫，但从某种意义上讲，兰博蒂的音色丝毫不亚于贝尔贡齐，而且比后者更通透，明亮。他的演唱细致、自然、流畅，没有任何雕凿的痕迹，而这正是技巧与乐感均属上乘的歌唱家所具备的优良素质。

还有一位是**雷纳托·乔尼**。他与卡拉斯、蒂托·戈比合作录制的一版现场实况的《托斯卡》唱片颇为流行。

乔尼那种“小号”抒情男高音的特质与卡拉斯不甚相配而很少有机会与卡拉斯同台演唱。因此，他格外珍惜这次演出机会，并且要使尽浑身解数把自己拔到与卡拉斯同一个水准上。此外，乔尼绝不会想到，由于卡拉斯邀请他合作演出而使他不得不放弃与琼·萨瑟兰的合作时，他给了一位未来的男高音巨星成名的机遇，那就是，在乔尼离开萨瑟兰后，帕瓦罗蒂接替了他，并一举成名天下知。这是后话。先说乔尼在这版唱片中的表现。

从启幕后他饰演的画家卡伐拉多西一上台，其状态就已兴奋得无以复加。一改他以往那种偏于绵软的唱风，使我们听到的竟是一个情绪异常亢奋、激情充沛、声音明亮、通透饱满、颇具力度和表现力的卡伐拉多西。而当托斯卡上场后，他们的二重唱则更是激情荡漾、动人心魄。两人的配合虽不像卡拉斯与斯苔芳诺那么默契，也不像苔巴尔迪与贝尔贡齐两个艺术水平相近的人之间的那种考究。但是能与卡拉斯同台演出的荣耀，以及由卡拉斯

所引发出的艺术激情，使得我们至此才真正看到乔尼的真实水准和艺术潜力。《奇妙的和谐》与《星光灿烂》是《托斯卡》一剧中卡伐拉多西的两首著名咏叹调，一般来说男高音能够把这两首咏叹调唱好，就会得到相当的好评。然而，真正能表现唱家功力的唱段，却主要是在没有男高音咏叹调的第二幕，卡伐拉多西在警察的酷刑下那种迸发式的痛苦的叫喊的唱段，乔尼以其无可挑剔的上乘唱功取得了轰动般的剧场效果，并达到了他艺术生涯的最高峰。

推荐唱片：

普契尼《艺术家的生涯》：波吉、斯科托主唱。

唱片号：DGG 439720－2。

唐尼采蒂《拉莫摩尔的露契亚》：塔利亚维尼、卡拉斯主唱，赛拉芬指挥，唱片号：EMI 7474408。

威尔弟《茶花女》选曲：拉伊蒙迪、斯科托主唱；沃托指挥。唱片号：DGG 427718－2。

《三男高音歌剧咏叹调选》：斯苔芳诺、贝尔贡齐、普雷凡迪演唱。唱片号：LONDON 433025－2。

威尔弟《厄尔南尼》：兰博蒂等演唱。加尔德利指挥匈牙利人民军队男声合团及匈牙利国家歌剧院乐团。

唱片号：Hungaroton HCD 12259－61－2 DDD

普契尼《托斯卡》：卡拉斯、乔尼、蒂托·戈比主唱；契拉里奥指挥科文特花园皇家歌剧院乐队与合唱团。

唱片号：VIRTUOSO 2697242

西班牙男高音双巨星

——克劳斯、阿拉加尔

西班牙是盛产歌唱家的国度，像著名女高音安赫莱斯、卡巴耶，女中音贝尔甘扎等；男高音则有大名鼎鼎的多明戈、卡雷拉斯。这两位与意大利的帕瓦罗蒂合称当代男高音三巨头。其实还有两位歌唱家也是当今男高音中的顶尖人物，即阿尔弗莱德·克劳斯和贾科莫·阿拉加尔。他们都是意大利美声学派的杰出体现者。

说来非常有趣，西班牙的民族唱法和意大利的美声唱法十分接近，因此西班牙在历史上就涌现了许多意大利学派的歌唱家，像西班牙早期的艺术家加尔西亚，他在意大利整个声乐学派的创立过程中都是做出过突出贡献的。本世纪初的著名男高音弗雷塔和拉扎罗也是西班牙人。普契尼最后一部歌剧《图兰多特》首演时，饰演卡拉夫王子的就是弗雷塔。

阿尔弗莱德·克劳斯是1927年出生的，与50、60年代的那些意大利男高音们年龄相仿，而那个时候多明戈还处在少年时期，因此克劳斯成为唯一一个能与那些意大利大牌歌手们并驾齐驱的

西班牙男高音。他的声乐学习是青年时期开始的，师从著名教授济帕特。克劳斯登台较晚。1956年他29岁时才大都灵首演，饰唱威尔弟的歌剧《茶花女》中的阿尔弗莱德，获得成功，翌年就被邀请在伦敦斯托尔剧院、科文特花园皇家歌剧院、米兰斯卡拉歌剧院和纽约大都会歌剧院巡回演出。

克劳斯是一位歌唱技巧相当全面的歌唱家，能演唱意、法、德等不同风格的歌剧，仅就意大利歌剧来说，他最擅长的是19世纪古典美声歌剧作品，如《爱的甘醇》、《清教徒》等，他那典型的抒情男高音的音色甜美而清晰，善于表达细腻的感情。然而在威尔弟、普契尼笔下的一些大喜大悲的音乐形象上，他也能展示出刚健有力的戏剧性音势。

克劳斯演唱高音的能力是非常出色的，高音可以唱到 d^2。多明戈曾敬佩地说："克劳斯风度极为优美，他的美声唱法具有惊人的高音。"克劳斯也为自己的高音技术而自豪。众所周知，帕瓦罗蒂是号称高音C之王的，克劳斯对此颇不以为然。当帕瓦蒂录制了罗西尼的《威廉·退尔》后，克劳斯也录了这部戏，这部歌剧要求男高音唱出19个高音C，尤其是最后一幕阿诺尔德唱的那首《啊，一片荒凉》有几个高音C是没有过渡乐句帮助的，必须由平缓中突然"拔"起，难度很大。帕瓦罗蒂当然唱得既舒展又通透。克劳斯为了显示自己比帕瓦罗蒂还棒，他在这首曲目进行到"C"时，又加高了一小"块"，达到"升C"也正因为此，帕瓦罗蒂在接受记者采访时表示他"惧怕"克劳斯！

克劳斯在"换声区"的技巧运用上也是有口皆碑的。"换声区"对于男高音来说是一项很难的技术，帕瓦罗蒂曾称之为"铁门"，就是说不太容易"过"得去。例如《阿伊达》中的那首《圣洁的阿伊达》。演员一出场，嗓子尚未打开，张口就要唱它，这确实是威尔弟给男高音设下的一块试金石。开头几句是在明亮的铜

管乐伴奏下进行。这就要求男高音同样要发出辉煌的声音与之抗衡（否则一下子就“瘪”下去了）；中间歌颂阿伊达的乐句、尾声都在男高音的“换声区”。对歌者来说相当别扭；接着在一段低音区的说白之后，突然来一个高音降B，往下行，然后又升到降B，此时要求这个被折磨了好一阵的男高音，既要把这个高音降B唱得辉煌、又要控制得富有弹性，甚至还要来一点渐弱。这确实是在考验一个男高音歌手的技术能力。在最后一幕，拉达梅斯被关进了地牢。这时，演员几乎全部要用“半声”来唱，这又要求演员把他那已经唱得很“开”的嗓子，再收拢回来。无论是高音还是低音，都要控制着唱。对于这些难题，克劳斯应付得驾轻就熟，得心应手。此外像《弄臣》中的那首《清泪为你滴》，也是在“换声区”来回“荡”的高难曲目。对付这类曲目，一般公认克劳斯和意大利的贝尔贡齐技术最好。

与帕瓦罗蒂、多明戈相比，克劳斯在风格上显得比较严谨，他的艺术水平绝不逊色于后者，而在文化、语言的修养方面比他们还强，但是他的名声不如他们显赫，主要原因是他坚持自己的风格和戏路，不愿为诱人的名利去参与一些商业味很浓的演出活动，也不通过新闻传媒去哗众取宠。在这方面帕瓦罗蒂和多明戈总是经不住诱惑的。

克劳斯的唱片录音很多，如他与著名女高音卡拉斯、斯科托和美国的西尔斯联手，录制过三套《茶花女》全剧唱片。与施瓦茨科普夫、露德薇格合作录制的《女人心》是抢手的名版唱片，显示了克劳斯驾驭莫扎特歌剧的能力。

1980年，克劳斯与斯科托一起录制的普契尼的《艺术家的生涯》。虽然此时他已是勉强靠声望支撑自己的舞台生涯的时候了，但在这版唱片中他的表现还是相当出色的，以他声音固有的力度配合着斯科托的歌唱。尽管高音区有时会有些吃力，但在大部分

唱段里仍能保持他辉煌灿烂的音色。

克劳斯在个性上是个不服输的人，他在1987年以60岁高龄在巴黎大歌剧院演了一出只有帕瓦罗蒂能唱的歌剧《军中女郎》。凭心而论，他唱这个戏实在是费力不讨好，那9个高音C全都改成降B，而且每一个降B都要令人担心地使足全身气力极度控制声带，声音僵硬以致失去了赏心悦耳的美感。与帕瓦罗蒂那松弛、愉快的9个高音C相比，简直是天壤之差、仙凡之别，克劳斯这个亏可是吃得太大了。

1992年西班牙举办奥运会，在开幕式上，卡巴耶、贝尔甘扎、克劳斯、多明戈和卡雷拉斯都登场献艺。特别是三位男高音同唱一首曲目时，高音部分还得“找”克劳斯。可见多明戈和卡雷拉斯对他还是心悦诚服的，此时的他已是65岁了。

贾科莫·阿拉加尔比克劳斯小12岁，他1939年出生于巴塞罗那。早年师从弗·普格，后赴意大利师从维·巴狄亚利学习歌唱。

1963年在布塞托声乐比赛中获奖之后，即在1963年——1996年演出季节中登上了斯卡拉歌剧院的舞台，主演了玛斯卡尼的冷门作品《友人弗里兹》。1966年，他又在伦敦科文特花园皇家歌剧院演唱了《弄臣》中的曼图亚公爵，获得一致好评。从此公爵这一形象成为他最拿手的角色之一。

阿拉加尔不仅活跃于欧美各大歌剧院，而且还参与一些歌剧电影的拍摄工作。他与匈牙利著名戏剧女高音玛尔顿合作拍摄的《托斯卡》，不仅歌艺出色，其戏剧表演才能也得到了充分的展示。

阿拉加尔的嗓音敏锐，穿透力强，声音中感情充沛、动人。他对意大利歌剧的乐句处理极为完美。多明戈对他也是倍加赞赏，他把阿拉加尔和帕瓦罗蒂放在一起比较说：“他们的声音在一些方面

是相似的——两人都确实漂亮，两人在高音上都极为流畅。当然，帕瓦罗蒂后来成为我们时代最驰名的男高音之一，而阿拉加尔没有得到应有的承认。”

多明戈的评价无疑是值得商榷的。凭心而论，阿拉加尔没能取得帕瓦罗蒂的声誉是正常的，他确实很出色，但他缺乏帕瓦罗蒂那种鲜明的艺术个性和风格，把他和帕瓦罗蒂放在一起比较是不客观的。应该说，阿拉加尔是世界级的男高音歌唱家，但他不具备摘取“歌王”桂冠的实力。

推荐唱片：

普契尼《艺术家的生涯》：克劳斯、斯科托、米尔恩斯主演；莱文指挥。唱片号：EMI 7673882。

莫扎特《女人心》：施瓦茨科普夫、露德薇格、克劳斯等主唱；卡尔·伯姆指挥。

唱片号：EMI 7693302

《克劳斯演唱的歌剧咏叹调》

唱片号：EMI 7631042

《十大男高音专辑》（阿拉加尔等）

唱片号：DECCA 436463－2

意大利女高音双杰

——弗蕾妮、斯科托

在苔巴尔迪之后，意大利最出色的女高音就得数弗蕾妮和斯科托了，而在斯科托巅峰已过、声音衰竭之后，弗蕾妮就以其旺盛的艺术生命力而成为鹤立鸡群、首屈一指的女高音歌唱家了。

米雷拉·弗蕾妮 1935年2月27日出生于意大利的摩德纳，与著名男高音帕瓦罗蒂同乡。童年时曾参加儿童歌唱比赛并获奖。前辈男高音大师吉里听了她的歌唱后认定她具有成为歌唱家的巨大潜力，并鼓励她学习声乐。于是弗蕾妮经人介绍拜在名教师康波加利亚尼门下，与她同时向后者学习的还有帕瓦罗蒂。

1955年，20岁的弗蕾妮在摩德纳首次登台，饰演了比才的歌剧《卡门》中的乡村少女米开拉，随后在附近中小城市的歌剧院演唱，不久又进入波隆纳音乐学校接受正规训练。

1957年，她在凡尔赛的维奥蒂国际声乐比赛中获奖，并开始在一些大歌剧院登台。1962年她演唱了歌剧史上的两个重要角色——莫扎特的《费加罗的婚礼》中的苏珊娜和唐尼采蒂的《爱的甘醇》中的阿迪娜，均获专家的高度评价。

1963年3月，弗蕾妮登上了米兰斯卡拉歌剧院的舞台，在《卡门》中饰演米开拉。她与饰演卡门的著名女中音西米奥纳托被誉为“最美好、最成功的角色”。为此，指挥大师卡拉扬特邀她与著名女高音普莱斯、男高音科莱里、男中音梅里尔合作录制了一版阵容豪华的《卡门》全剧唱片，此片一经发行便风行世界。

随后两年中，她成为斯卡拉歌剧院的主要女高音之一，演唱了一系列意大利歌剧经典名作。

1965年，弗蕾妮在纽约大都会歌剧院登台演唱了普契尼的《艺术家的生涯》，与她合作的是当时的男高音新星帕瓦罗蒂，此次演出轰动全美，演出结束时谢幕达50次之多。

弗蕾妮与苔巴尔迪一样，是威尔弟或普契尼式歌唱家，属于现代抒情戏剧女高音，与苔巴尔迪相比，她基本上是一个号不大的抒情女高音，但音色漂亮，饰演咪咪、吉尔达、巧巧桑这类角色是再合适不过了。与此同时，她也接触19世纪的古典美声学派的作品，例如她大量演唱了唐尼采蒂、贝利尼的歌剧如《清教徒》、《爱的甘醇》、《军中女郎》等，基本上都是与帕瓦罗蒂合作的，帕瓦罗蒂在提到与她合作《爱的甘醇》时说：“在弗蕾妮面前，什么样的观众能无动于衷呢?！光是她的外貌就能征服观众。她是一个伟大的艺术家，一个第一流的女高音。我们两人出生在同一个小城的同一个区，生日相差不过几个月，现在我们在世界上最著名的歌剧院一起演出，再现意大利歌剧创作中最伟大的两个角色。同她一起工作令人兴奋。她，作为艺术家，作为朋友，和我站在同一个舞台上，那愉快的心情是难以用语言来表达的。”

1973年，弗蕾妮与帕瓦罗蒂在卡拉扬指挥下录制的《艺术家的生涯》十分成功，她饰演的咪咪声音柔和甜美，感情处理细腻，深受乐评界的赞赏。而他们三人合作录制的《蝴蝶夫人》更是被权威的英国企鹅唱片指南评为三星带花，并称“这个版本已成为

《蝴蝶夫人》的代名词了”。弗蕾妮在全剧中的演唱具有丰富的神韵，高音不仅清澈亮丽而且相当圆润。那优雅高贵、细腻动人的歌声能紧紧扣住听众的心弦。

随着年龄的增长和舞台经验的积累，弗蕾妮在卡拉扬指挥下又在自己的戏码中增添了一些戏剧分量较重的角色，如《阿伊达》中的阿伊达、《奥赛罗》中的苔丝德蒙娜等，显示了她全面的声乐素质和表演才华。

除歌剧以外，弗蕾妮对拍摄歌剧电影也很有兴趣。她与几位著名男高音拉伊蒙迪、维克斯、多明戈拍摄了《艺术家的生涯》、《奥赛罗》和《蝴蝶夫人》的电影，极受歌迷们的欢迎。

雷娜塔·斯科托是意大利著名的女高音歌唱家之一。她与弗蕾妮一样，是苔巴尔迪的最佳继承者，不过二人对苔巴尔迪的艺术师承各有侧重：弗蕾妮继承了苔巴尔迪清新秀丽的一面，而斯科托则吸收了苔巴尔迪宽广刚健的一面；同时，斯科托还能胜任卡拉斯的许多拿手戏码，因此曾被誉为“卡拉斯第二。”

斯科托于1934年出生于意大利的萨伏那，很早即开始了声乐的正规训练，师承著名声乐专家罗帕尔特。

1953年在米兰新剧院举行的声乐比赛中获奖，并以威尔弟的《茶花女》中的薇奥列塔首次登上歌剧舞台。

1954年参加斯卡拉歌剧院所演出的《瓦莱》一剧获得成功，因此受聘于该剧院，成为引人注目的青年独唱演员，先后演唱了阿米娜、露契亚、巧巧桑、咪咪、阿迪娜等著名的女高音角色。她饰演的威尔弟的《西西里的晚祷》中的埃莱娜最受好评。

1957年，斯科托随团来到英国伦敦，在科文特花园皇家歌剧院演唱了《艺术家的生涯》中的咪咪、《爱的甘醇》中的阿迪娜。

特别是在同年爱丁堡音乐节上代替卡拉斯演唱贝利尼的歌剧

《梦游女》中的阿米娜大获成功，立刻被认为是“卡拉斯第二”。接替卡拉斯演唱而能使听众不失望，这确实是十分难得的。卡拉斯的老搭档、著名男高音斯苔芳诺特别与斯科托合作录制了卡拉斯的保留剧目《拉莫摩尔的露契亚》的唱片。

随着斯科托名声的上升，世界各大歌剧院争相聘请她前往演出，她出色的歌唱响遍芝加哥、大都会、伦敦、莫斯科、东京等地，博得普遍的赞誉。

斯科托的音质优美且有力度，她能用宽广的音域演唱从花腔、抒情到戏剧性很重的各类歌剧角色。除了尊重原作、致力于表达作品的思想感情以外，还能根据剧情发展的需要，对某些乐句或华彩段落做进一步的发挥。

但是，斯科托音质刚健有余，甜美稍欠，因此许多柔弱抒情的角色她表现得并不尽如人意。她的花腔角色也只是在一度闪烁出光采，不像萨瑟兰、卡巴耶那样在这方面发展得那么完美。后期在大都会上演贝利尼的《诺乐玛》，花腔技巧的运用显得生硬，被报界评论为“刺耳尖叫的期科托”。

虽然如此，斯科托仍以其黄金时期的歌声被 公认为本世纪意大利最杰出的抒情一戏剧女高音歌唱家之一。

推荐唱片

普契尼《蝴蝶夫人》：弗蕾妮、帕瓦罗蒂主演，卡拉扬指挥维也纳爱乐乐团。唱片号 LONDON 205616

罗西尼《威廉·退尔》；米尔恩斯、弗蕾妮、帕瓦罗蒂主唱。唱片号：DECCA 4171542

比才《卡门》：普莱斯、科莱里、弗蕾妮主演；卡拉扬指挥。唱片号：RCAVICTOR 6199－2－RG

普契尼《艺术家的生涯》：斯科托、波吉主演，沃托指挥。唱片号：439720－2。

“美声”故乡的歌后们
——当代的意大利女高音们

在本世纪50—60年代的歌剧黄金时期，意大利的女高音形成了一个以苔巴尔迪为代表的高水平群体，她们展示了威尔弟、普契尼式歌唱家的全部光彩，唯一令人遗憾的是，她们中间几乎没有一个人能够全面地继承19世纪古典美声的歌唱传统；但从另一个角度来说，由于演唱威尔弟和普契尼等人的作品，使她们多少摆脱了意大利传统中的那种空洞的炫技式表演，进而在声乐与戏剧方面实现了比较完美的结合。所以在不失优美歌喉的基础上，她们凭借着对角色内心情感的深入刻划和高超的戏剧性处理，照样能够在舞台上以光彩夺目的形象深深地印在观众的记忆之中。

泽亚尼：1928年10月25日出生，原籍罗马尼亚。曾在布加勒斯特和米兰学习声乐。1948年在波洛尼亚首次登台，饰演《茶花女》中的薇奥列塔并初露锋芒，后被邀请在伦敦、维也纳、巴黎、大都会歌剧院、科文特花园皇家歌剧院和莫斯科大剧院演唱《茶花女》，佳评如潮，倍受称赞。

1957年首次在斯卡拉歌剧院出台，参加了普朗克的歌剧《修女的对话》的首演，成功地塑造了布朗谢一角。此外，广泛涉猎了威尔弟、彭奇埃利、普契尼、焦尔达诺、契雷亚等人的作品。1970年开始扮演《阿伊达》、《奥赛罗》、《图兰多特》等歌剧中的女主角。被认为是“杰出的戏剧女高音”。她的演唱声音优美、流畅，表演富于激情；后期音量明显增大，歌声雄壮有力，这在她饰演图兰多特公主时表现得尤为突出。

由于泽亚尼在意大利近代歌剧表演上的成就卓著，意大利政府向她颁发了共和国荣誉勋章。

皮洛：1931年生于埃及，后入意大利国籍。1951年，20岁的皮洛在米兰首演《弄臣》，大获成功，从此闻名于国内外。在法国蒙特卡洛参加罗塞利尼的歌剧《女王之死》的演出，并在莫扎特的《费加罗的婚礼》、《唐璜》中有出色的表现。她被认为是当代最优秀的“普契尼式”歌唱家，曼侬、巧巧桑、咪咪、柳儿等都是她的拿手角色。她的嗓音“号”不大，但清澈透明，是抒情女高音最理想的音色。她的成就不如弗蕾妮等人，但歌唱技巧被公认是一流的。

图奇：1929年8月4日出生于罗马。曾在罗马音乐学院学习声乐和钢琴，后随名师菲洛尼深造。1951年荣获斯波莱托声乐比赛第一名后，与前辈男高音大师吉里同台演出了威尔弟的歌剧《命运之力》，被誉为“卓然不凡的女高音”。

随后图奇在意大利各地进行巡回演出，所演剧目中次数最多的是《茶花女》，前后近200场。

1959年，她与著名男高音莫纳柯随意大利歌剧团访问日本，并合作演出了威尔弟的重头戏《奥赛罗》，30岁时，图奇承担了苔

丝德蒙娜这样吃重的角色并且表现出色，这是十分难得的。

图奇在日本的成功使她得以与斯卡拉歌剧院签订了演出合同，回国后即在斯卡拉首次露面，主演了威尔弟的早期作品《厄尔南尼》，此后又接连在《蝴蝶夫人》、《艺术家的生涯》、《阿伊达》、《托斯卡》中扮演一号女高音角色。声誉直线上升，不久即登上了纽约大都会歌剧院的舞台，成为世界一流的歌唱家。

1961 年，她再次与莫纳柯同赴日本，他们俩人在莱昂卡瓦洛的《丑角》中的精彩演唱，博得全场雷鸣般的掌声。

图奇是典型的戏剧女高音，演唱威尔弟作品的高手，但在她所录制的唱片中，好像传达不出她在舞台上所流露出的风采和魅力，如在《图兰多特》唱片中，音质虽然较为雄壮，但对曲目的把握，很难说有精美的表现。她最成功的唱片是威尔弟的《游吟诗人》，在这套唱片中，她有着超水平的发挥，与苔巴尔迪相比，亦毫不逊色。

斯泰拉：1929 年出生。21 岁时即在斯波莱特登台演唱了威尔的《游吟诗人》中的莱昂诺拉。由于她的音色较为阴暗，极适合演唱那些性格复杂的悲剧角色，能巧妙地酝酿出哀愁的气氛。她的这个特点在威尔弟的《唐·卡洛斯》中有出色的表现，剧中主角伊丽莎白是她诠释得最生动的角色。因而报刊上曾这样写道："斯泰拉是伊丽莎白的垄断者，只要她还在演唱，别人就不必白费力气地与她竞争了。"

斯泰拉在《游吟诗人》中的莱昂诺拉一角的演唱中，虽然花腔乐句稍有疵漏，但性格刻划却是相当成功的。在舞台上，她的某些小表情，有时使人不敢苟同，但那线条清晰的抒情嗓音，在意大利女高音中是数一数二的。

休蒂：1932 年 4 月 17 日出生。早年就学于圣切奇利音乐学院。1951 年毕业后在梅诺蒂的歌剧《电话》中饰演露茜一角，大获成功；随后在普罗旺斯音乐节中演唱了莫扎特的《费加罗的婚礼》中的苏珊娜和《唐璜》中的采琳娜。1954 年起先后在英国格林德布恩、意大利的拿坡里、米兰等地饰演了罗西娜、阿米娜等角色，1956 年首次在科文特花园皇家歌剧院演唱《假面舞会》中的奥斯卡。

休蒂在她这一代意大利女高音中是为数不多的擅长演唱 18、19 世纪古典歌剧的女高音，她虽然不能与萨瑟兰、卡巴耶这些大师相提并论，但她在花腔的小技巧上表现非凡，且音色纯净、清脆，充溢着极强的艺术感染力。由于她的歌喉惊人地轻巧、灵活，因此也非常适合演唱莫扎特的作品，这在意大利女高音中也是很突出的。

里纳尔迪：1935 年 1 月 12 日出生，早年曾在罗维戈音乐学校学习声乐，并在斯波莱托声乐比赛中获第一名。1958 年在斯波莱托首次登台演唱唐尼采蒂的歌剧《爱的甘醇》。随后在斯卡拉、芝加哥、旧金山、巴塞罗那演出，逐渐步入一流女高音的行列。

里纳尔迪也是专门演唱 19 世纪罗西尼、唐尼采蒂、贝利尼作品的歌唱家，其声誉远在休蒂之上。她的歌声轻巧、灵活，转折处极为准确、细腻。像唐尼采蒂的《爱的甘醇》中的阿迪娜、《夏莫尼的林达》中的林达、贝利尼《梦游女》中的阿米娜、《清教徒》中的艾尔薇拉，都是她所擅长的角色。她被认为是“意大利最优秀的贝利尼歌唱家之一”，她饰演的阿米娜是她最为行家所称道的角色。以她的演唱风格，最适合与帕瓦罗蒂合作，遗憾的是她无法与琼·萨瑟兰竞争；而在演唱威尔弟、普契尼作品方面，她又远非弗蕾妮的对手，因此，里纳尔迪这位与帕瓦罗蒂歌风最为

相近的歌手未能与后者进行深入而广泛的合作。

玛利邦苔：1942年12月26日出生于意大利的布雷西亚。9岁时全家移成法国的米卢兹。14时进入米卢兹音乐学院。4年以后，她获得了法国音乐学院奖。返回意大利后，师从苔巴尔迪的老师梅利斯深造。在这段时间里，她获得了很多奖，包括：意大利广播大奖、米兰新剧院奖以及斯卡拉国际声乐比赛奖。

1958年至1960年，她虽然有幸在斯卡拉歌剧院登台，但唱的都是一些次要角色。

1960年对玛利邦苔来说是一个转折点，她参加了日内瓦国际歌唱比赛获得一等奖，引起国际乐坛的注意，马德里、都柏林、布鲁塞尔、罗马、巴塞罗那等地的歌剧院纷纷向她发来了聘书，她在这些歌剧院以首席女高音身分主演了普契尼的一系列主要歌剧，均获巨大成功，不入，即被斯卡拉、巴黎、罗马歌剧院聘为永久成员。美国音乐界也不甘落后，以大都会为首的几大歌剧院均向她发出邀请。

1971年3月22日，玛利邦苔在大都会歌剧院举行首演，饰唱普契尼的作品《艺术家的生涯》中的咪咪。《纽约时报》评论家谢尔曼写道："大都会歌剧院再一次迎来了它辉煌的时刻，阿德里安娜·玛利邦苔在纽约的首次公演是一个令人不能忘怀的咪咪。"

1972年11月6日，玛利邦苔又以《罗密欧与朱丽叶》一剧再次轰动全美。报界评论说："自从她1971年征服美国以后，这位女高音在这里始终工作得很好。玛利邦苔小姐把她甜蜜的、音色纯正的嗓音发挥得淋漓尽至，她的演唱具有风格、韵味和巨大的戏剧冲动。"

玛利邦苔在事业的发展中似乎总显示出某种局限，例如她的演唱曲目的范围不太广阔，在现代传媒系统十分发达的情况下也

未充分利用各种机遇增强对自己宣传的力度。另外，她录制唱片数量也很有限，尽管她是一流水平的女高音歌唱家，但却并未取得应有的声望和知名度。而比她小4岁的里恰蕾莉终于崛起，并成为继苔巴尔迪、斯科托、弗蕾妮之后第四位享有世界声誉的超级女高音歌唱家。

里恰蕾莉：1946年1月16日出生于意在利的罗维戈，曾经就读于威尼斯的贝内德托·玛切洛音乐学院。1968年参加意大利国立广播局歌唱比赛获得优胜奖，次年即在曼图亚首次出台，演唱了普契尼的歌剧《艺术家的生涯》中的咪咪。

1970年，里恰蕾莉在帕尔玛威尔弟青年歌唱家大赛中再次获奖，并随后演唱了威尔弟的歌剧《游吟诗人》中的莱昂诺拉。

从1971年开始，里恰蕾莉逐渐在国内外享有名望，同年，她又赢得了意大利电视台举办的新威尔弟声乐比赛大奖。此后，她频繁出现于世界各地的歌剧舞台上，1972年在芝加哥抒情歌剧院扮演了威尔弟早期歌剧《福斯卡里父子》中的卢克蕾齐娅，1973年成功地登上斯卡拉歌院的舞台。

1974年和1975年在伦敦科文特花园皇家歌剧院分别演唱了咪咪和《假面舞会》中的阿美丽娅，在巴黎和慕尼黑，演唱了《唐·卡洛斯》中的伊丽莎白，在布鲁塞尔，演唱了《奥塞罗》中的苔丝德蒙娜。这些演出活动使里恰蕾莉在当今世界歌坛获得了引人注目的一席之地。

可以说，自苔巴尔迪退出歌坛、斯科托嗓音失润之后，里恰蕾莉与弗蕾妮并驾齐驱，成为意大利女歌唱家的杰出代表。与弗蕾妮一样，她也与当今男高音三巨头帕瓦罗蒂、多明戈和卡雷拉斯进行过多次令人赞叹的合作，灌录了许多经典唱片。她与卡雷拉斯合录的《艺术家的生涯》是她的成名作，在这版唱片中，行

家们认为，她在第一、二幕中比弗蕾妮的歌声更柔美、细腻，只是在最后一幕把握不当。里恰蕾莉嗓音从容自如，富有青春气息，但她也经常演唱一些戏剧性较强的作品，这主要是她与多明戈长期合作的结果。其实她更应以抒情曲目作为自己的主攻方向，这样无疑会使她的歌唱生涯长盛不衰。

1985 年，里恰蕾莉与多明戈共同主演了歌剧电影《奥赛罗》，轰动世界乐坛。

目前，里恰蕾莉仍继续活跃在世界歌剧舞台上。

推荐唱片：

威尔弟《阿伊达》：里恰蕾莉、多明戈主演；阿巴多指挥。唱片号：DG 410092—2。

威尔弟《命运之力》：里恰蕾莉、多明戈主演；阿巴多指挥。唱片号：DG 415685—2。

威尔弟《唐·卡洛斯》：里恰蕾莉、多明戈主演；阿巴多指挥。唱片号：DG 415316—2。

普契尼《艺术家的生涯》：里恰蕾莉、卡雷拉斯主演；戴维斯指挥。唱片号：PHILIPSRCD 2—0371。

浑厚的歌声，深沉的诠释

——世界优秀的男中音、男低音

在本世纪的男中音歌唱家中，以意大利和美国的歌手最为著名，涌现的尖子歌手也最多。仅就意大利来说，自蒂塔·鲁福之后，有3位超级男中音歌唱大师值得大书特书，他们是——蒂托·戈比、巴斯蒂安尼尼和卡普契尔里。

在这三个人中，蒂托·戈比的成就最为突出，他无疑是鲁福之后的新一代男中音歌王，代表了50—60年代歌剧黄金时期男中音演唱艺术的最高水平。

戈比 1915年出生于意大利的威尼斯，早年在帕图亚大学攻读法律专业，从1933年开始在米兰和罗马师从前辈著名男中音歌唱家克里米学习声乐。1937年，他获得斯卡拉音乐学校的奖学金，并于当年在维也纳国际声乐比赛中取得第一名。1938年在罗马以《茶花女》中的亚芒一角初次登台，轰动乐坛。随后与罗马歌剧院签约，演唱了几乎所有威尔弟、普契尼歌剧中的主要男中音角色。

1942年，戈比登上了斯卡拉歌剧院的舞台，从而以27岁的年龄跻身于一流歌唱家的行列，随后他就在斯卡拉担任主要演员。

1949年，戈比来到卡鲁索的故乡拿坡里，受到这里的乐迷们的热情欢迎。当地权威人士认为，尽管戈比是男中音，但他在中音区的音色酷似卡鲁索，因为卡鲁索早期也是一位男中音，虽然后来改唱男高音，但中音区仍十分圆润、浑厚。能得到这样的赞誉，足以证明戈比的歌喉确实非同一般。

戈比的名气越来越大，以至于欧美各大歌剧院都纷纷邀请他前去演唱。1952年，他与一家意大利演出公司在伦敦演唱了普契尼的《托斯卡》中的斯卡尔皮亚和罗西尼的《塞维利亚的理发师》中的费加罗，尤其是他饰演的斯卡尔皮亚，被认为是“绝妙的、权威性的演唱”，从此，他成了科文特花园皇家歌剧院最受欢迎的歌唱家之一。

同年，他又在斯卡拉歌剧院首演了贝尔格的歌剧《沃采克》，这部歌剧从此成为他的招牌戏，在意大利的男中音歌手中，演唱《沃采克》而能胜任愉快的，只有戈比一人。他那悲切的唱工和精彩的演技，使听众无不深受感动。1958年，戈比首演了《唐·卡洛斯》，这是他最出色的剧目之一。

戈比的最突出的成就是他与卡拉斯、斯苔芳诺组成著名的“三驾马车”，在赛拉芬指挥下演唱和录制了一系列意大利歌剧全曲唱片，这是世界声乐史上最珍贵的一笔财富。

戈比的戏路主要是意大利歌剧，特别是威尔弟和普契尼的歌剧角色，像利戈莱托、雅戈、鲁那伯爵、亚芒、福斯塔夫、斯卡尔皮亚等，都是他唱绝了的角色，在他之后还无人能超过他。

戈比的歌唱慷慨激昂、稳健、极具音乐性，在性格表现上，更是达到了无以匹敌的境界。他饰演《奥赛罗》中的雅戈时，杰出的唱技简直难以用语言形容。他在谈体会时说道：“我并不特别用心去研究发声方法，只是经常注意使句法、强音和歌声，尽量适宜于饰唱的角色。”

蒂托·戈比1984年病逝，享年69岁。

巴斯蒂安尼尼是声誉仅次于蒂托·戈比的意大利男中音歌唱家。他初登舞台时唱的是男低音，1951年时才改唱男中音，在波洛尼亚重新登台演唱。3年后在大都会歌剧院登台后，声誉传遍全球，成为世界各大歌剧院争相聘请的名角。

巴斯蒂安尼尼与戈比相同，主要曲目几乎全部是意大利歌剧。他的歌声端庄、纯正，具有新鲜感和迷人的魅力。与他的老搭档、著名男高音科莱里一样，身材高大，相貌英俊，具有相当吸引人的舞台风度。

他最擅长的剧目是威尔弟的《命运之力》、《游吟诗人》、《弄臣》，唐尼采蒂的《拉莫摩尔的露契亚》以及焦尔达诺的《安德烈·谢尼埃》等。他与同时代的著名歌唱家卡拉斯、苔巴尔迪、斯苔芳诺、科莱里等都合作录制过许多不朽的唱片。

在他舞台生涯的后期，还与当时年轻的帕瓦罗蒂合作演出过普契尼的《艺术家的生涯》。

当蒂托·戈比和巴斯蒂安尼尼舞台生涯的巅峰期已过时，又一位年轻的意大利男中音迅速崛起。他就是**皮埃罗·卡普契尔里**。

卡普契尔里1930年出生于意大利的托里埃斯特。少年时期就学于拿坡里圣西西莉亚音乐学院。1957年首次登台于米兰新剧院，扮演莱昂卡瓦洛的歌剧《丑角》中的托尼奥。

但确定其一流歌唱家地位的，则是1964年在斯卡拉歌剧院上演的《拉莫摩尔的露契亚》中饰唱安里科一角，虽然并非主要角色，但引起歌剧界的高度评价。此后，被公认为“意大利新一代男中音歌王”，活跃于世界各大歌剧院的舞台。

正像戈比、巴斯蒂安尼尼与卡拉斯等人形成了50—60年代的

歌唱家群体一样，卡普契尔里与年龄相仿的弗蕾妮、帕瓦罗蒂、多明戈等人组成了70—80年代的“最佳阵容”，并利用更先进的科技手段灌录了一大批歌剧唱片，深受世界歌迷的青睐。

卡普契尔里的嗓音虽不及戈比浑厚，但优美嘹亮，技巧纯熟，多明戈评价说：“卡普契尔里在同行中以能奇异般地控制呼吸著称，这使得他能一口气唱得很长。”

卡普契尔里的本领，主要体现在威尔弟的歌剧上，他的音域宽，音色美，表情生动，而这正是威尔弟所要求的。他自己也承认是“威尔弟歌手。”他比较喜欢演唱西蒙、马克白以及雅戈这样一些性格较复杂的角色。多年来，他一直以这些角色作为斯卡拉歌剧院的揭幕戏码。

另外，像《唐·卡洛斯》这部高难作品，目前只有他才能以一流水平的演唱得到观众的承认。又如《弄臣》中的利戈莱托，凡世界大牌男中音，没有不唱这个角色的，卡普契尔里自然也是当仁不让，他与科特鲁巴斯、多明戈、奥勃拉兹卓娃以及吉奥洛夫等著名歌唱家，在朱利尼指挥下录制的《弄臣》全剧唱片，被公认为是最高水平的版本之一。

与上述3位意大利男中音相对应，美国也涌现了3位超级男中音歌唱大师。即莱昂德·瓦伦、罗伯托·梅里尔和米尔恩斯。

瓦伦：1911年出生于纽约，他20多岁时才开始正式学习歌唱，这在歌唱家里算是“开蒙”较晚的了。

他在一次“都市之声”比赛中给人们留下了深刻的印象，在朋友的资助下赴欧洲深造。

瓦伦在米兰、罗马等地学习了7个月后返回美国，1939年在大都会歌剧院首次亮相，演唱了威尔弟的《西蒙·波卡涅拉》中的帕沃洛一角并获得好评。1942年夏，瓦伦在布宜诺斯艾利斯巡

回演出，获得巨大成功。后长期作为大都会的首席男中音塑造了许多成功的歌剧角色，牢固地奠定了他在歌剧界的地位。

瓦伦一生演出600多场，扮演过26部歌剧中的主要角色。他的嗓音优美柔润而又坚实奔放，富有戏剧性的特质，被公认为是当代最杰出的男中音歌手。他与瑞典著名男高音毕约林是挚友，两人合作演出并灌录了许多不朽的唱片。

1960年3月4日，瓦伦在大都会歌剧院演出威尔弟的《命运之力》时突然倒在舞台上，结束了他光辉的艺术生涯。

梅里尔比瓦伦年轻6岁，属于同时代的演员，论艺术水平，俩人可以说是并驾齐驱的。由于瓦伦逝世较早，所以梅里尔后来成为美国鹤立鸡群的男中音歌唱家。

梅里尔1917年出生于纽约，母亲是一位著名的音乐会声乐家。因此，梅里尔少年时期主要是跟随母亲学习声乐，起初专唱轻音乐，后作为城市音乐厅广播节目中的歌手开始了音乐生涯。

1945年，梅里尔在大都会歌剧院进行试听后签了演出合同，并在该院首次亮相，饰唱了威尔弟的《茶花女》中的亚芒，当时的指挥是托斯卡尼尼。随后作为大都会的长期演员演唱了斗牛士、瓦伦丁、费加罗、利戈莱托、雅戈、斯卡尔皮亚等一系列有份量的男中音角色，从而巩固了他在大都会的头牌演员的地位。

梅里尔颇受托斯卡尼尼青睐，后者在美国进行最后一次广播演出时，特邀他担任《茶花女》和《假面舞会》中的男中音主角，并与他合作录制了许多唱片。

梅里尔的演唱极其细腻，嗓音畅达嘹亮，控制技巧出色。歌声外柔内刚，细节表达相当充分；音色丰满、圆润而有深度，对角色的感情刻划亦十分生动。曾与毕约林、卡拉斯、斯苔芳诺、普莱斯、科莱里等著名歌唱家多次合作演出并灌制唱片。

在男低音歌唱领域里，以俄罗斯、意大利以及保加利亚的歌手最为著名，就俄罗斯来说，除了有史以来最伟大的男低音歌手夏里亚宾以外，就得数**基普尼斯**了。他比夏里亚宾年轻18岁，出生于乌克兰。孩提时即在儿童歌剧院唱童高音，1912年毕业于华沙音乐学院，曾在沙俄军乐队中担任指挥，后入柏林克里德沃斯——夏尔温加音乐学院师从格要泽巴赫学习声乐。1915年在汉堡首次登台演唱韦伯的名作《自由射手》。后在威斯巴登、柏林、美国等地演出。1932年后在柏林国家歌剧院担任首席男低音，1937年随瓦格纳音乐节歌唱家小组赴美国巡回演出，两年后应聘为大都会歌剧院的主要演员。

基普尼斯的嗓音宽厚丰满而又深沉有力，被誉为“夏里亚宾的最佳传人。”除歌剧以外，他还是一位颇有修养的艺术歌曲演唱家。

男低音这个声种的培养和训练十分复杂，因此就世界范围来说，优秀的男低音歌唱家并不多。直到50—60年代的歌剧黄金时期，才涌现了一批高水平的男低音歌手。

意大利的**罗西莱曼尼**1920年出生，13岁时开始学习声乐。受夏里亚宾的影响自学成才。二战期间曾在意大利军队中服役。1946年在威尼斯首次登台，演唱了《鲍利斯》中的华兰。随后应斯卡拉歌剧院邀请，在那里演唱了威尔弟的《阿伊达》和《唐·卡洛斯》中的男低音角色。获得极大成功。次年，他又参加了彭奇埃利的歌剧《歌女》的演出，亦倍受好评。

1947年至1948年是他最繁忙的时期，曾往返于意大利各地，演唱了很多角色。

罗西莱曼尼非常崇拜指挥大师赛拉芬，后者对他早期的舞台生涯帮助很大，曾多次与他合作演出。

1950年演出季，他回到斯卡拉歌剧院演唱威尔弟的作品。1951年赴美，演唱了《梅菲斯托夫勒》大获成功，并与大都会歌剧院签约，在大都会期间，他尝试演出了莫扎特的《唐璜》中的男中音角色唐璜，显示了他音域的宽广。

罗西莱曼尼最大的特点是歌唱的基本功扎实，他曾在嗓子发生故障时，在多次演唱中化险为夷。

在意大利的男低音中，最享盛名要推**谢皮**了。他的声誉远在罗西莱曼尼之上。

谢皮1923年出生于米兰。很早就学习歌唱，18岁时就举办过演唱会。二战爆发后中断了歌唱生涯，从事反法西斯活动，1943年被迫到瑞士避难，二战结束后返回意大利，立即恢复歌唱事业。1945年再次登台演唱了一系列威尔弟的歌剧。次年在斯卡拉歌剧院上演的威尔弟的《纳布柯》中担任主要角色，引起乐坛重视。此后直到1950年，一直是该歌剧院的主要男低音歌手。在这期间，曾在指挥大师托斯卡尼尼指挥下演唱了博依托的作品《尼禄》中的西蒙一角。从此被认为是第一流的男低音歌唱家。

1950年，谢皮与斯卡拉演出公司赴英国巡回演出。随后在萨尔茨堡音乐节上演唱了莫扎特创造的费加罗、唐璜等角色。显示了他在中音区的的歌唱实力。

谢皮自从登上大都会歌剧院的舞台后，在那里担任主要演员达24年之久，这使他享有了世界声誉。

谢皮体格健壮，精力充沛，这使他能够承受紧张、频繁的演出活动。他的嗓音铿锵有力，表情生动，不仅歌喉出众，而且演技也十分精湛。他最拿手的角色是梅菲斯托夫勒，那富丽的歌声和多彩的表情在男低音中堪称翘楚，一时无双。

在谢皮之后，最杰出的意大利男低音首推**拉伊蒙迪**。这位与自己的同胞、男高音拉伊蒙迪同名的歌唱家是70年代以后享有盛名的，他与西班牙男高音多明戈合作拍摄的歌剧电影《卡门》风靡全球。他在影片中饰演的斗牛士也是一个男中音角色。以男低音演唱男中音角色，这似乎是意大利男低音歌手乐此不疲的爱好。

拉伊蒙迪出生于1941年，早年师从佩狄科尼和皮尔维南齐学习声乐。1964年首次登台演唱普契尼的歌剧《艺术家的生涯》中的男低音角色科林。继而在罗马、斯卡拉、大都会、科文特等著名歌剧院演出。主要角色有《西西里的晚祷》中的普罗奇达、《厄尔南尼》中的西尔瓦和《西蒙·波卡涅拉》中的西蒙。

拉伊蒙迪与谢皮不同，属于抒情男低音，高声区带有男中音的音质和音色。声音饱满、柔和，技巧纯熟，台风庄重、稳健。除威尔弟歌剧以外，是当代演唱19世纪早期歌剧的最优秀的男低音歌唱家之一。

自50年代以后，保加利亚也是男低音歌手的“重镇”，出了两位世界级的男低音巨星——克利斯多夫和吉奥洛夫。

克利斯多夫1918年出生于索非亚。曾在罗马师从斯特拉齐亚利学习声乐，并在萨尔茨堡深造。开始在大学里的合唱队担任领唱，被保加利亚国王所赏识，他赴意大利学习的奖学金就是由国王支付的。

1946年，克利斯多夫在罗马首次登台，随后加入米兰斯卡拉歌剧院。1949年，他在科文特花园皇家歌剧院演出了《鲍利斯·戈多诺夫》，立即名声大振，被誉为“当代最杰出的鲍利斯演唱家”。1956年，当他在美国旧金山歌剧院再次演唱这部歌剧时，被誉为“夏里亚宾再世。”此后常在欧美各大歌剧院及著名音乐节上演出。

克利斯多夫最拿手的角色是梅菲斯托夫勒。这个角色是所有具备戏剧音势的男低音必唱的角色，更是东欧——俄罗斯男低音们的看家戏。在歌剧史上，男低音的主角戏很少，因此，每一位男低音都会把这几个角色“抠”得精而又精。克利斯多夫饰演的魔鬼声音开阔、放荡而又不失精致和优美，与他的同胞吉奥洛夫那种高度戏剧化的处理各有千秋。

克利斯多夫的音域宽广、音量宏大，兼有粗犷和细腻两种不同素质的美，他演唱的穆索尔斯基、柴科夫斯基和格林卡等俄国作曲家的歌剧和艺术歌曲也显示出非凡的成就。他对鲍利斯、伊戈尔王、苏萨宁等角色富于独创性的处理，为歌剧界所首肯。

吉奥洛夫是继克利斯多夫之后保加利亚乃至世界歌坛上最负盛名的男低音歌唱家。

他1929年出生于维林格勒，少年时曾学习钢琴、小提琴等乐器，同时还参加一些演出，是一位多才多艺的音乐神童。

1949年，吉奥洛夫进入索非亚国立音乐学院学习声乐，师从声乐专家布伦巴罗夫，翌年赴莫斯科音乐学院深造。

1955年，他在世界青年与学生联欢节古典声乐比赛中获金质奖章及在巴黎国际声乐比赛中获大奖，并于该年在索非亚歌剧院首次登台，演唱罗西尼的歌剧《塞维利亚的理发师》中的巴西利奥一角。

1958年开始在国家大剧院演唱，担任过《浮士德》中的梅菲斯托夫勒等角色。翌年登上斯卡拉歌剧院的舞台，演唱了《鲍利斯·戈多诺夫》中的华兰一角，一举成名。踏上国际明星之路。

同年秋，吉奥洛夫在大都会歌剧院再次演出《浮士德》，博得热烈彩声。

这位身高1米88、体重91公斤的魁梧歌唱家，音量无比丰

沛，歌声震憾人心，他那深沉有力的歌声，宛如洪水般滚滚而来。据说这位男低音还能唱出优美而嘹亮的高音，同时兼有男中音的音域。吉奥洛夫的演技也很出神入化，具有能和音量相抗衡的表现力。吉奥洛夫的剧目范围很广，能胜任俄、德、法、意等各国的歌剧角色，他所唱的《唐·卡洛斯》中的费利波二世，堪称巅峰之作。

他与帕瓦罗蒂、多明戈等大歌唱家均有过成功的合作。多明戈对他的唱工倍加赞赏，多明戈认为“吉奥洛夫的风格为真正的连音技巧提供了一个出色的范例”。

推荐唱片：

威尔弟《弄臣》：戈比、卡拉斯、斯苔芳诺演唱，赛拉芬指挥。唱片号：EMI CDS 7474698

威尔弟《茶花女》：卡拉斯、斯苔芳诺、巴斯蒂安尼尼演唱，朱利尼指挥斯卡拉歌剧院乐团。唱片号：EMI CMS 7636282

威尔弟《纳布柯》：卡普契尔里、多明戈演唱，西诺波利指挥。唱片号：DG 410512－2

比才《卡门》：普莱斯、梅里尔、科莱里演唱，卡拉扬指挥维也纳爱乐。唱片号：RCA 6199－2－RG

普契尼《艺术家的生涯》：苔巴尔迪、贝尔贡齐、巴斯蒂安尼尼、谢皮演唱，赛拉芬指挥。唱片号：DEECA 425534－2

古诺《浮士德》：克利斯多夫、盖达、安赫莱斯演唱，克路易坦指挥巴黎国家歌剧院乐团。唱片号：EMI CMS 5652562。

贝利尼《清教徒》：萨瑟兰、帕瓦罗蒂、卡普契尔里、吉奥洛夫演唱。唱片号：DEECA 417588－2。

次女高音的典范
——西米奥纳托、柯索托、巴尔查

女中音又称次女高音，它与女高音的区别主要不是在音域上，而是在于音色的差异，因为许多优秀的女中音歌唱家也能和抒情——戏剧女高音同样演唱出漂亮的高音，只是相比之下她的音色更加浓郁、中低音区要比女高音更宽厚有力。

在意大利的女中音里，**西米奥纳托**是一代楷模，她被认为是“当代意大利歌剧界最能激动人心的演员”。曾长期与女高音歌后卡拉斯同台演出。

西米奥纳托1916年出生于费里，童年在萨丁尼亚度过，少年时期在帕多瓦师从帕伦波学习声乐，1933年在佛罗伦萨的美声唱法比赛中获头奖。

获奖后的几年里，她继续潜心学习声乐，同时还在佛罗伦萨、帕多瓦和米兰参加一些非正式的演出。

1938年，西米奥纳托在佛罗伦萨演出威尔弟的歌剧《奥赛罗》，这是她首次正式登台。随后，她参加了1939—1940年斯卡拉歌剧院演出季节的演出，很快即被承认为是本世纪一流水平的

女中音歌唱家。

1948年，指挥大师托斯卡尼尼邀请她参加演出了博依托的歌剧《尼禄》。同年在艾丁堡演出了凯鲁比尼的作品。

1953年，西米奥纳托在伦敦与卡拉斯同台演唱，从此她成为卡拉斯的主要搭档之一，合作了一系列19世纪古典歌剧作品，并在整个50年代被誉为意大利头号次女高音歌唱家。

同年，西米奥纳托在旧金山做了她美国之行的首次演出，1954年在芝加哥演出成功后，定期回到那里演唱。

贝利尼的作品《凯普莱特与蒙太古》是“美声”唱法难度最大的作品之一，几十年来极少有人演唱，西米奥纳托与卡拉斯通力合作，将这部歌剧成功地再现于当代歌剧舞台，展示了传统美声歌唱技巧的全部精华。

1963年，西米奥纳托与著名男高音莫纳柯率歌剧团赴日本演出，他们二人合作的《游吟诗人》堪称最高水平的演唱。

作为花腔女中音歌唱家，西米奥纳托的声部虽在中、低声区具有神奇的魅力，但在高音区也唱得丰富自如。她的仪态雍荣华贵，演唱时反应敏捷，充满激情，演技非凡，且贯穿始终。演出时歌声沉稳且极富感染力，以百分之百的把握利用高超的技巧征服观众。

西米奥纳托的保留剧目有60部之多，其中以唐尼采蒂的《安娜·波蕾娜》、威尔弟的《阿伊达》最为拿手。体现了她既能展示轻妙的歌喉，又能发出强有力的戏剧性声音的歌唱实力。

1935年出生的**柯索托**与著名女高音弗蕾妮和著名男高音帕瓦罗蒂同岁，再加上男中音卡普契尔里，正好构成了60—70年代意大利歌唱家中不同声部的最佳组合，他们也确实如人们所希望的那样，合作完成了许多令人难忘的精彩的歌剧演出。仅就柯索

托而言，一方面她比那几位搭档成名更早，她1956年就在著名的斯卡拉歌剧院登台演唱了。另一方面，她在西米奥纳托即将引退之时，已被公认为是后者最佳继承人，其声誉逐渐超过了西米奥纳托，成为意大利乃至世界歌剧舞台上的头牌女中音。

柯索托的家乡是在意大利的克雷森第诺，早年在托利诺音乐学院学习，她的声乐指导教师也是弗蕾妮和帕瓦罗蒂的指导教师，即大名鼎鼎的康波加利亚尼。

1956年，柯索托作为“前途无量”的歌坛新秀登上了斯卡拉歌剧院的舞台，饰唱的是《卡麦尔派修女的对话》中的玛泰德，次年应邀在牛津音乐节演唱唐尼采蒂的《安娜·波蕾娜》一举成名，报界评论说：“她那艳丽丰富的歌声、宽广的音域、端庄的音质，以及巧妙的控制，堪称天下无匹。”

对于柯索托来说，1960年在维罗纳演唱威尔弟的《阿伊达》中的阿慕诺丽丝，是她成为世界级歌唱家的标志，从那以后，她作为一流水平的次女高音而为世界各大剧院所倚重，她的声势直逼任何与她同台的著名歌手，就是与卡拉斯、苔巴尔迪同台，也照样光彩夺目。1965年，柯索托与卡拉斯合作演出贝利尼的名作《诺尔玛》，柯索托决心向卡拉斯挑战，而卡拉斯此时的确是江河日下了，评论家写道：“柯索托的声音是第一流的，她能毫不费力地唱出一连串的高音，而卡拉斯却只能勉强做到。”

后来卡拉斯曾发誓说，再也不同柯索托合作了。由此可见柯索托的歌唱实力确实不同凡响。

柯索托继承了西米奥纳托拿手的全部剧目，在她广阔的演唱戏码中，最能发挥她独特的韵味的，有《唐·卡洛斯》中的艾波丽公主、《游吟诗人》中的阿苏切娜，以及阿慕诺丽丝等。这些都是威尔弟作品中充满戏剧性的女中音角色。但是，柯索托具有相当出色的变化声音的技术，除了能演唱上述“重型”角色以外，她

在一些轻巧、抒情的角色中也同样发挥得淋漓尽致，例如她在一版由朱利尼指挥的《费加罗的婚礼》唱片中饰演凯鲁比诺，那首著名的《你可知什么是爱情》也唱得轻灵自如，音色纯净得像一股山间清泉，沁人心脾，美不胜收。此外她与帕瓦罗蒂合作录制的唐尼采蒂的《宠妃》全剧唱片，亦全面显示了她那美丽的歌喉。

随着舞台实践的日益丰富，她在自己的保留戏码中，又增加了唱工与演技都相当困难的《马克白斯》中的马克白斯夫人一角，并在穆蒂指挥下灌制了全剧唱片。

柯索托现年 62 岁，已基本退出了歌剧舞台，然而就像她当年接替了西米奥纳托一样，当今的意大利青年女中音巴托莉正像一颗新星一样闪烁着光辉，由此看来，意大利的歌唱人才是永远不会枯竭的。

希腊不像意大利那么“盛产”歌唱家，但本世纪却出现了两位世界超级歌唱家，一位是永垂青史的玛丽亚·卡拉斯，另一位就是当今最走红的女中音歌手**埃涅丝·巴尔查**。

巴尔查和卡拉斯一样，堪称歌剧全才，她能胜任意、法、德等各类风格的歌剧角色，同时还擅长其他声乐作品，如宗教歌曲、清唱剧、交响乐中的声乐领唱以及各国民歌等。

希腊的歌唱家们是古典艺术与现代艺术完善结合的典范，在她们的血液中流淌着古希腊艺术所特有的造型能力和希腊人那极富热情的火一样的感染力。而这些特质在巴尔查身上显现得尤为强烈。

巴尔查不仅具有美妙、浓厚的歌喉，而且具有高超的表演才能，因此她极擅长饰演那些性格复杂或心理状态反差很大的角色。

比才的卡门是许多著名女中音歌唱家最钟爱的角色，甚至像卡拉斯、安赫莱斯、普赖斯、诺曼等女高音也“反串”过这一角

色。她们都是根据自己的理解去阐释卡门这个悲剧性人物的内心世界。然而自从玛丽琳·霍恩1973年和指挥大师伯恩斯坦合作录制了《卡门》全剧唱片以后，霍恩的名字便成了“卡门”的代名词了。可是巴尔查并未因此而亦步亦趋地模仿霍恩，她以自己独特的方式塑造了一个全新的、更真实的卡门。她在戏剧处理上一反霍恩夸张的外在表演，她把表现的视点更多的放在如何能更深刻地从卡门的内心去挖掘这样一位吉普赛姑娘心灵深处的那种对世事、对生活、对爱情苦辣辛酸的感受，从而为我们塑造了一位有血有肉的卡门形象，演出了一幕感人至深的爱情悲剧，给听者留下了深刻的印象。当巴尔查演唱那首《爱情是只自由鸟》时，让人感受到的是一种妩媚的诱惑，而不是放浪的煽情。只有在第二幕何赛拿着那枝枯萎了玫瑰，深情地唱起《花之歌》时，听者才感受到第一幕中卡门的爱情表白带给他心灵的剧烈震颤，巴尔查的表演体现了戏剧性发展的内在逻辑性。在全剧戏剧性冲突达到顶端的第四幕终场里，听众更能体验到巴尔查在对卡门这个人物的处理上的深厚的艺术功底：当卡门为表达自己对自由和爱情追求的决心，抛掉了代表何塞一片痴情的戎指时，巴尔查饰演的卡门以义无反顾的决心，怒不可遏的激情唱出了“宁愿为爱情而死”，这发自心底的呐喊，这全剧戏剧矛盾推涌所致的最高潮，预示着一种巨大的魔力。巴尔查的确为我们“唱”出了一颗透明而纯洁的心灵，让人回味无穷。

巴尔查诠释卡门的成功手法，得到了卡拉扬的赞赏，他特邀她与卡雷拉斯、里恰蕾莉等著名歌唱家合作录制了一套《卡门》全剧唱片。这套唱片风行全球，成为乐迷们爱不释手的经典版本。

除歌剧以外，巴尔查对于本民族的声乐作品也十分喜爱，1985年，她与DG唱片公司合作，特别录制了一张名为《祖国教我的歌》的唱片，共选了11首歌曲。这11首希腊民歌多出自19世纪，

一直在小亚细亚地区流放的希腊政治犯中传唱，由于曲调优美动人而在希腊各地也广为流传。

在巴尔查的歌声中，我们能听到一个极富现代气质的浪漫、优美、流畅的声音，但隐隐又能使人感到有别于意大利民谣。这是一种带着淡淡的忧郁、来自遥远的、荷马时代的、单纯而古朴的爱琴海的文明之光。巴尔查的演唱有很强的抒情性和文学性，或许是母语特有的力量，这张唱片无论在其艺术性还是情感的投入上，都几乎使巴尔查以往所有的歌剧录音都为之黯然失色。

推荐唱片：

唐尼采蒂《宠妃》：帕瓦罗蒂、柯索托演唱；波宁吉指挥。唱片号：DECCA 430038－2（3CD）

威尔弟《安魂曲》：卡巴耶、柯索托、维克斯·拉伊蒙迪演唱。新爱乐乐团与合唱团，巴比罗利指挥。

唱片号：EMI CZS 762892－2（2CD）

威尔弟《命运之力》：巴尔查、卡雷拉斯演唱；西诺波利指挥。唱片号：DG 419203－2（3CD）

比才《卡门》：巴尔查、卡雷拉斯演唱；卡拉扬指挥柏林爱乐乐团。唱片号：DG 410088－2（3CD）

《祖国教我的歌》：巴尔查演唱。

唱片号：DG 419236－2

哲理般的解析、思考型的歌声

——几位德奥声乐家

德国和奥地利是世界闻名的音乐之乡，无论是交响乐、室内乐、歌剧、清唱剧还是艺术歌曲，都显示出极高的艺术水平。不仅产生了许多作曲大师，而且也涌现出了众多的声乐大师，除了广为人知的施瓦茨科普夫、菲舍尔迪斯考等划时代的声乐家外，还有一批高水平的歌唱家。他们的名字也是家喻户晓、尽人皆知的。

男中音**赫尔曼·普赖**是继菲舍尔-迪斯考之后又一位杰出的以演唱德国歌剧和德、奥艺术歌曲著称的著名歌手。他1929年11月出生于柏林，10岁时即加入柏林莫扎特合唱团，1948年进入柏林霍赫修列音乐学院，师从名师学艺。21岁时举办个人独唱会引起乐坛注意，次年即与威斯巴登国立歌剧院签订演唱合同，并在黑斯国家广播电台声乐比赛中获奖。1952年又被汉堡歌剧院聘为主要男中音，1953年在汉堡定居。

普赖作为欧洲乐坛的男中音新星很快就得到了指挥大师卡拉扬的赏识，并在后者指挥下演唱了理查·斯特劳斯的作品《阿利亚多奈》。

1955年普赖首次登上维也纳国立歌剧院的舞台，饰唱罗西尼的歌剧名作《塞维利亚的理发师》中的费加罗，结果一鸣惊人，被评论界认为是“最杰出的费加罗”。此后，普赖陆续活跃于汉堡和慕尼黑等著名歌剧院，名声日渐显赫。

1956年，普赖前往美国，在卡内基音乐大厅举行艺术歌曲独唱会，报界评价认为他堪称“迪斯考第二”。

1960年，他首次在大都会歌剧院饰唱瓦格纳的《汤豪塞》中的沃尔夫天姆，亦获成功。

以后又在拜罗伊特音乐节、萨尔堡音乐节上作为主要男中音演唱了大量歌剧作品。最著名的角色有：费加罗、古烈摩和帕帕杰诺。

1968年，普赖作为“最杰出的费加罗”，与迪斯考、雅诺维兹、玛蒂丝等著名歌唱家在指挥大师卡尔·伯姆指挥下录制了莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》全剧唱片，这套唱片被公认为是这个作品的最佳录音版本。

普赖的声音属于抒情男中音，甜美流畅、乐句完整、风格准确。特别是他作为男中音，却具有男高音的音色，这一点与迪斯考也有相似之处。他的高音区显示了年轻人的热情与朝气，这在凯伯特指挥的韦伯《魔弹射手》中表现得相当充分。

普赖演唱的德国艺术歌曲，洋溢着一股亲切、丰富的感情，歌声中没有丝毫虚饰和卖弄，听他的歌唱，犹如海浪拍岸，荡人心弦。他录制的舒曼的《克尔纳歌曲集》唱片，既纯朴真切，又充满诗情画意。

普赖演唱舒曼的《诗人之恋》，亦属杰出名片。在前6首中，以年轻人绮丽而饱满的抒情性，爽朗高歌出优美的旋律；后半各曲则将痛心疾首的伤感之情表现得淋漓尽致。在他的《德国艺术歌曲演唱会》中，从他不同时期的录音中，挑选出舒伯特、舒曼、

勃拉姆斯以及沃尔夫的 17 首歌曲，因曲目风格多样，聆来情趣盎然。所有曲目的诠释均具有端庄、高贵的格调。这张唱片被评为“领略普赖艺术歌曲实力的入门唱片”。

普赖的歌剧唱片也相当丰富，在约夫姆指挥的莫扎特的《女人心》中，他饰演古烈摩；在格鲁克的《奥菲欧与犹丽狄西》中，他饰演奥菲欧，那热情而悲痛的表现力，堪称绝唱。在《德国歌剧咏叹调集》中，最受好评的是《汤豪赛》和《魔笛》的演唱。

女中音**克莉斯塔·露德薇** 1924 年出生于柏林。母亲是歌唱家，父亲是歌剧院董事。

露德薇自幼显示出超人的音乐天赋，据说她 3 岁时就能模仿《魔笛》中夜后的咏叹调。少年时期进入专业音乐学院进修声乐，18 岁时在法兰克福的歌剧院首次登台，演唱了约翰·施特劳斯的喜歌剧《蝙蝠》。1952 年开始在汉堡、达姆施塔特、汉诺威、维也纳等地的歌院演唱。此外还应邀去欧洲和美国的一些主要歌剧院和音乐节进行演出。1955 年成为维也纳国立歌剧院的首席女歌手之一。1959 年前往大都会歌剧院演唱，从此名扬世界歌坛，活跃于 60 年代的世界各主要歌剧舞台上。1971 年，露德薇在维也纳首演了艾内姆的《贵妇还乡》中的主角。

这位具有“精美的歌喉、非凡的唱工、杰出的台风”的女声乐家，能演唱的歌剧以及艺术歌曲无比丰富，最能展示其才华的还是她的艺术歌曲的独唱会。

在歌剧方面，她曾演唱过莫扎特的《费加罗的婚礼》中的凯鲁比诺，罗西尼的《塞维利亚的理发师》中的罗西娜等。她与著名女高音施瓦茨科普夫合作演出和录制了一系列歌剧唱片。

露德薇的音域幅度宽广，声音丰满圆润，富于表现力，声区之间非常统一。她不仅能唱抒情角色，而且在戏剧性曲目上也有

出色的表现。特别是她作为女中音，还能胜任女高音的曲目。她曾在贝多芬第9交响曲中担任女高音领唱和在贝多芬的歌剧《费德里奥》中饰演女高音角色。

露德薇灌录的唱片很多，可以说是张张优秀，无一平庸之作。

女高音**昆杜拉·雅诺维兹**1939年出生于柏林，但幼年是在格拉兹度过的，并在格拉兹音乐学院受教。后因父亲去世，遂兼职打字员赚取生活费。由于获得格拉兹瓦格纳协会的奖学金，才得以专心于声乐的学习。1959年起，在拜罗伊特音乐节上饰唱《莱因少女》，她的实力逐渐受到乐坛权威人士的赏识。同年，卡拉扬邀请她在莫扎特的《魔笛》中饰演帕米娜。此后，随卡拉扬参加了一系列音乐会的演出活动。1969年她获得宫廷歌唱家的称号。

雅诺维兹起初是一位抒情女高音，后来逐渐发展成强有力戏剧女高音。她在歌剧演唱上，具有纯洁美好的“美声”，表现力也很贴切，在演唱时，她不是把音乐唱出来就行了，而是借着歌声传达出理性的思考。她的技巧控制得非常好，并通过技巧和心灵的结合，直接深入到作品的核心，而且展现出丰富的感情。

她的代表性唱片，计有克伦姆佩雷尔指挥的《魔笛》，她饰帕米娜。克莱伯指挥的韦伯的《自由射手》。卡拉扬指挥的贝多芬第9交响曲、勃拉姆斯的《德国安魂弥撒曲》。宗教音乐方面有《马太受难曲》等。

女高音**露契亚·波普**1939年11月12日出生于捷克，后入奥地利国藉，因而她是作为一名奥地利歌唱家而享有盛名的。

波普早年在捷克布拉迪斯拉发音乐学院学习声乐。1963年受聘于维也纳国家歌剧院，同年在萨尔茨堡音乐节演出。后应邀在科文特花园、大都会等欧、美歌剧院演唱。

波普的戏剧路是典型的德、奥传统的路数，莫扎特的歌剧是她研究和领悟得最深的。她在克伦姆佩雷尔指导下录制的《魔笛》中饰演夜后，两首难度极大的咏叹调唱得非常精彩，显示出其高超的花腔技巧和戏剧性的声势。她那金子般的嗓音受到克伦姆佩雷尔和施瓦茨科普夫的高度评价。有些评论家认为，在波普之后，还没有哪位女歌唱家在演唱莫扎特作品方面超过她的水平。

男高音**冯德利希**1930年9月26日出生于德国布莱斯高地区的弗莱堡。早年酷爱歌唱并进入音乐学院主修声乐。1955年，25岁的冯德利希在斯图加特参加了《魔笛》的演出，饰演王子塔米诺。1959年，冯德利希在萨尔茨堡音乐节上成功地饰演《沉默的女人》一剧中的亨利而获得世界声誉。1960年受聘于慕尼黑国家歌剧院，1962年成为维也纳国家歌剧院演员。曾应邀在国内外各著名歌剧院演出，均获得巨大成功。

冯德利希掌握了从蒙特威尔第到斯特拉文斯基的范围极广的演出曲目，尤其擅长饰演莫扎特歌剧中的男高音角色。此外，他还是有名的艺术歌曲和清唱剧演唱家，尤以演唱舒伯特的套曲《美丽的磨坊女》著称。

冯德利希可以说是本世纪德国出现的最好的男高音歌唱家，他最大的特点是能够用德文演唱意、法等国的歌剧而能体现意、法音乐风格。许多世界著名歌唱家不愿意演唱德国歌剧，因为德语在连音上存在一些困难，卡鲁索就从不用德语演唱。他说："用意大利语是最容易唱的。它只有五个纯元音，很少几个辅音。我无法用德语演唱，辅音重复得厉害，p、t、k的重音使我不能正确地切分乐句，把我的声音的光泽都破坏了。用德语演唱的外国歌手，这方面比我高明。"冯德利希正是这种高明的歌手。他用德语演唱的拿坡里情歌，竟让我们仍然感觉出意大利味道来，这确实是奇

迹。他于1966年9月17日不幸早逝，年仅36岁，否则他的锋芒会直逼帕瓦罗蒂等男高音三巨头的。

值得庆幸的是，他的许多优秀曲目都已制成唱片而得到保存。

推荐唱片：

莫扎特《费加罗的婚礼》：普赖、雅诺薇兹等主唱；卡尔·伯姆指挥。唱片号：DG 41520—2

贝多芬《费德里奥》：雅诺薇兹、波普、菲舍尔·迪斯考主唱；伯恩斯坦指挥。

唱片号：DG 419436—2

莫扎特《女人心》：施瓦茨科普夫、露德薇、克劳斯等主唱；卡尔·伯姆指挥。

唱片号：EMI 769330—2

《舒伯特等的艺术歌曲》：冯德利希演唱。

唱片号：DG 429933—2。

大西洋彼岸飞来的歌声

——几位美国歌唱家

美国是世界上仅次于意大利、西班牙的涌现歌唱家的国度，除大批黑人一流歌唱家以外，还有相当一批可圈可点的重要人物。

西尔斯 1929年出生于纽约的布鲁克林。7岁时由于聆听母亲珍藏的早期意大利女高音大师加莉·库契的唱片，就能巧妙地模仿她的全部唱法。9岁时曾在曼哈顿的广播节目中演唱威尔弟的《弄臣》中的名曲《亲爱的名字刻在我心上》，以及《拉克美》中的《钟之歌》。12岁时正式拜师学习声乐。17岁时在费城首次登台。当她成为纽约市立歌剧院专属歌手时，尚未引起乐坛注目。随后几年中，她参与演出了《曼侬》、《拉莫摩尔的露契亚》和《清教徒》后，才逐渐扬名歌剧界。

1955年，西尔斯以扮演《蝙蝠》中的罗萨琳而声震纽约市歌剧院的舞台。

西尔斯跨入超级女高音行列的时间较晚，因为她长期未能征服大都会的歌剧观众。直到45岁时才被邀请在大都会歌剧院演唱，这次在大都会登台，引起了极大的轰动。演唱的剧目是大都

会90多年来未曾上演过的罗西尼的歌剧《歌林多的包围》。报界纷纷报导这件歌坛大事，并这样写道："为了跨越市立歌剧院和大都会歌剧院之间的广场，西尔斯竟用了10年光阴。"歌剧界一致认为，这次演出盛会，堪与1901年托斯卡尼尼与卡鲁索首演普契尼的《西部女郎》相媲美。

西尔斯是典型的花腔女高音，虽然音量不大，却能巧妙地发挥美声唱法的长处。她的风格独特，曲目广泛，被公认为是当代最好的"曼侬"。不但声情并茂，而且法语准确。后长期担任纽约市歌剧院的总指导。各唱片公司经常把她列为当代十大女高音而出版专辑唱片。

美国涌现的男高音歌手在世界上也享有较高的声誉，除歌坛怪杰马里奥·兰扎外，正统的歌剧演唱家中以图克、麦克莱肯和杰姆斯·金最突出。

图克多年来一直被公认为是20世纪美国最伟大的男高音歌唱家。他1913年出生于纽约的布鲁克林。6岁时在教堂唱诗班演唱。不久即接受了正规的音乐学习。16岁时即具备优秀男高音的潜质，随后成功地在"芝加哥剧场旋律"广播节目中演唱。1942年在纽约市音乐厅演唱时获得头奖。1945年，他登上了大都会歌剧院的舞台，演唱了《歌女》中的恩佐，被誉为"杰出的抒情男高音"。

从此以后，图克始终活跃于美国、意大利和法国的歌剧舞台，并长期与卡拉斯同台献艺。

图克的曲目以意大利歌剧为主，但适应能力很强，毫不作假。他的嗓音华丽、音色丰满，高音区明亮晶莹，音质纯正漂亮。

由于他的杰出成就，使得他倍受同行们的钦佩，1974年他去世后，歌剧界专门举行了纪念演出活动，帕瓦罗蒂、多明戈等歌

坛巨星都前来参加，足见他的影响力是巨大的。

麦克莱肯与杰姆斯·金是活跃于60年代歌剧舞台的两位戏剧男高音。

麦克莱肯 1926年12月16日出生于美国印第安州，青年时在纽约哥伦比亚大学学习，后拜师学习歌唱。

1952年在纽约市中心演唱普契尼的《艺术家的生涯》，翌年被大都会录取为只能演配角的歌手。1957年毅然离开大都会前往欧洲寻求发展。在苏黎世初步确立名声。1959年因主演《奥塞罗》而大获成功，并受到卡拉扬的赏识与器重，多次邀请他合作演出。

杰姆斯·金 1925年出生于堪萨斯州的道奇。原是餐厅、酒吧歌手。32岁时才从师改唱男高音。1961年，他迁居欧洲，翌年在柏林举行首演，并在萨尔茨堡音乐节上演出《伊菲姬尼在奥利德》。1962年—1965年是西德柏林歌剧院的首席男高音，演出剧目以瓦格纳、贝多芬的德国歌剧为主。

麦克莱肯和杰姆斯·金都是音量宏大的戏剧性歌唱家。他们与意大利的戏剧男高音不同，没有那种阳光般的漂亮嗓子，在音色上显得粗犷、阴沉，有时更像男中音，但能唱出爆发式的高音。他们两位都以《奥塞罗》为拿手好戏。

推荐唱片：

普契尼《艺术家的生涯》：图克、莫福演唱。

唱片号：SYCD 6157

后记

爱乐者相当于京剧的票友，票友写出来的东西总归不及科班出身的专家那样，“一招一式”交待得那么清楚、准确。不过，惟其爱乐，且爱得投入，才敢以“半瓶子醋”的身手去,“接”写乐之类的“重活”。虽说功力不够，却也乐此不疲。

本书绝非研究之作，仅止于对一批世界著名声乐家做点文字介绍。说句实话，人类声乐史上的那些金子般的歌声，用笔来记述和表达，无论如何也是枯燥、乏味的，所以我们在每篇文字后面尽可能地附上推荐唱片，愿乐迷们还是通过这些珍贵的录音，去领略声乐大师们的风采罢。

本书在写作过程中，曾得到首都博物馆的李澄先生、人民音乐出版社的沈敏小姐的鼎力帮助，在此谨向他们表示谢意。

作者

1997.5.27

参 考 书 目

爱的灵丹
——一个女人记忆中的歌王卡鲁索
上海音乐出版社

我的朋友帕瓦罗蒂
山东画报社

当代歌王多明戈自传
上海音乐出版社

世界名音乐家
香港华音出版社